شاكر لعيبي

الفن الإسلامي والمسيحية العربية

دور المسيحيين العرب في تكوين الفن الإسلامي



الفن الإسلامي والمسيحية العربية

دور المسيحيين العرب
في تكوين الفن الإسلامي

شاكر لعيبي

الفن الإسلامي والمسيحية العربية

دور المسيحيين العرب في تكوين الفن الإسلامي



رياض الريس للكتب والنشر
RIAD EL-RAYYES BOOKS

ISLAMIC ART AND ARAB CHRISTIANISM

BY:

SHAKER LOU'AYBI

First Published in September 2001

BEIRUT- LEBANON
info@elrayyesbooks.com • www.elrayesbooks.com

ISBN 9953 21 048 9

الغلاف: تصميم محمد حمادة

الطبعة الأولى: أيلول/ سبتمبر ٢٠٠١

المحتويات

تمهيد ومقدمات منهجية ٩

١ ـ عن مشكلة الرسم التشخيصي في الإسلام من جديد ٢١

ـ هل نحن أمام كشف جديد في تاريخ الفن الإسلامي ٢٥

٣ ـ هل ساهم السوريون في تكوين الفن البيزنطي ٣٥

ـ دور الثقافة العربية الإسلامية في جزيرة صقلية ٤٣

٥ ـ عن تصاوير كابيلا بلاتينا في صقلية ٤٥

ـ الأيقونة والرسم الديني المسيحي العربي في المصادر العربية ٤٧

٧ ـ دورا ـ أوربوس ونشوء الفن المسيحي في سوريا ٦٣

٨ ـ عن تقاليد الرسم في الكنيسة القبطية ٧٣

ـ لماذا يُدرج المسيحيون العرب عادة في الحضارة العربية الإسلامية ٨٥

١٠ ـ عودة إلى الأسلوب الفني في
(دستور أدوية اليونان المدريدي المزين) ٩٣

ـ مدرسة الموصل كحلقة وصل بين الحقبة الآشورية واليونان..
ثم بينها وبين الإسلام ٩٧

١٢ ـ ما هي بالضبط العناصر العربية الإسلامية في هذه المنمنمات؟ ١٠١

١٣ ـ المساهمة الفاعلة للسوريين في نمو الفن البيزنطي ١٢٥

١٤ ـ مساهمة الكنيسة النسطورية في تكوين الفن الساساني ١٢٧

١٥ ـ ما هو أصل الفن الساساني ١٣١

١٦ ـ الكنيسة النسطورية ١٣٩

١٧ ـ الراهب رابولا ١٤٧
١٨ ـ حنين بن إسحاق ١٤٩
١٩ ـ موقف المسيحيين العرب من حركة تحطيم الصور ـ مثالان ١٥٣
٢٠ ـ مجتمع متعدد الديانات ١٥٧
٢١ ـ الأيقونية المسيحية الشرقية تستلهم الأيقونية الرافدينية ١٥٩
٢٢ ـ الفن الإسلامي يستلهم مشاهد الإنجيل ١٦١
٢٣ ـ توقيعات الفنانين المسيحيين على أعمال فنية مُدرجة في الفن الإسلامي ١٦٣
الخلاصة ١٦٩
المراجع ١٧١
فهرس الأعلام ١٧٧

تمهيد ومقدمات منهجية

فوراً سيتبادر إلى أذهان بعض القراء التساؤل عن علاقة (الفن الإسلامي) بـ (المسيحية العربية)، وربما سيجدون علاقة تعسفية بين فنٍ يسمح بإطلاق التوصيف (إسلامي) عليه بافتراض أنه لصيق بهذا الدين، وبين ديانة أخرى، المسيحية التي تتخذ موقفاً آخر بصدد الفن وبشأن الرسم التشخيصي.

قبل أن نحدد إطار البحث وحدوده، نود أن نلفت الانتباه إلى أمور ثلاثة:

١ ـ إننا نلاحظ أن تاريخ الفترة الواقعة قبل ظهور الإسلام يظل مجهولاً على نطاق واسع من قبل غالبية القراء العرب. ويبدو وكأن تاريخ المنطقة، تاريخ العرب وتاريخ الديانات التوحيدية الأخرى يبتدئ فقط مع ظهور الرسالة الإسلامية السمحاء.

ثمة غموض والتباس في التاريخ القديم، وبالتالي فإن ما يسمى لدى المؤرخين (بالفن الإسلامي) يبدو نتاجاً مباشراً طالعاً فحسب من تعاليم الإسلام وممارسات المسلمين.

هذا التصور يعاني من خلل كبير، لأن جميع تاريخ المنطقة السابق على ظهور الدين الإسلامي يبقى فاعلاً في المجتمعات التي اهتدت إلى الديانة الإسلامية، في سوريا والعراق واليمن والجزيرة العربية كلها.

هذه البداهة ذات نتائج حاسمة.

٢ ـ ثمة غموض شديد لدى القراء العرب اليوم عن الدولة البيزنطية، بصدد من يسميهم التاريخ الإسلامي بالروم، الذين كانوا يعاصرون الدولة الإسلامية الفتية.

لقد حققت الدولة الأموية انتصارات عسكرية كاسحة على الروم (أي البيزنطيين) فوق مجمل الأراضي السورية. يتكلم تاريخنا عن انتصارات عسكرية وسياسية لكنه يتناسى غالباً أن يحدثنا عن الثقافة، عن ماهية وطبيعة الثقافة التي كانت سائدة في بلاد الشام يومها. إن

التركيبة السكانية والإثنية واللغوية لبلاد الشام الخاضعة للبيزنطيين حينها تظل تعاني من غموض والتباسات شديدة يجب حلّها من أجل فهم المجريات بشكل موضوعي.

إذا كان تاريخ الإسلام واضحاً إلى درجة كبيرة في أذهاننا، وإذا كان تاريخ الروم واضحاً بالدرجة نفسها (على الأقل عند الروم أنفسهم)، فإن الفترة الانتقالية من الهيمنة الرومية (البيزنطية) والسيطرة الإسلامية على المنطقة تحتاج إلى تسليط الكثير من الضوء. الشيء ذاته يُقال عن العراق. المثال السوري يؤخذ هنا بسبب شدة وضوحه.

٣ ـ إن سوريا والعراق والجزيرة الفراتية التي كانت خاضعة بهذا الشكل أو ذاك إلى الحكم البيزنطي والساساني، لم تكن خالية من السكان الأصليين. هؤلاء كانوا إما من الآراميين أو من العرب المسيحيين، وهم سيساهمون في تكوين وإنضاج النتاج الاقتصادي والثقافي في الإسلام، عبر الترجمات أو الحرف والصناعات اليدوية التي كانوا يتقنونها.

إن الحرفة اليدوية هي أصل الفن. وإن الفن الإسلامي هو، في الحقيقة، هذه المنتوجات المعمولة في مُختَرَفات ومشاغل الصاغة والخطاطين والنحّاسين والصفارين والخزافين والسيراميكيين والنجارين الذين كان جزءٌ منهم من المسيحيين. هؤلاء بقوا على ديانتهم لقاء ضريبة معلومة، جزية، وظلوا نشطين في إطار الحضارة الجديدة، حضارة الإسلام.

إن الفن الإسلامي متهمٌ بتقليد الفن البيزنطي. لكن الفن البيزنطي، كما سنرى، نتج كذلك من مساهمة جذرية من طرف سكان منطقتنا المسيحين.

خصوصاً ذاك المنتج على يد مسيحيين محليين، آراميين وعرب بشكل خاص. قبل ذلك وفي الإتجاه ذاته، اعتبر إنجاز تدمر والبتراء إنجازاً رومانياً فحسب.

في بلاد ما بين الرافدين وفي الفترة الواقعة بين الدولة السلوقية حتى ظهور بيزنطة، يظل تاريخ الفن يشدد على العناصر الرومانية واليونانية لوحدها ويُدرجهما في التاريخ الفني لهذين الأخيرين، وذلك رغم الدلائل المعلنة بهذا الشكل وذاك من قبل مؤرخي الفن عن محلية ما، عن نكهة شرقية، عن امتدادات تاريخية ترينا المظاهر الفنية للشرق القديم في الأعمال اللاحقة المنجزة في الأردن ومصر القبطية وفي سوريا.

بالنسبة للفن المسيحي الأول (الطالع على وجه التحديد في القرون الثلاثة الميلادية الأولى) فالمسألة تتعقد قليلاً. ذلك لأن المسيحيين الأوائل هم في الحقيقة من السوريين، وإن إنجاز المسيحية الفني الأول يأتي من سوريا، الأمر الذي لم يمنع من إدراج بلاد الشام كلها في بيزنطة غامضة المعالم من الناحية التشكيلية. إن الـهيمنة السياسية والعسكرية البيزنطية على تلك البلاد اعتبرت رديفاً لانتصار مشروع الفن المسيحي الذي يُفترض أنه قد ولد في القسطنطينية. هل ولد هذا المشروع حقاً في بيزنطة؟ وحتى لو أنه ولد هناك فلماذا لا يجري التشديد على المساهمات المحلية القيمة، السورية منها خاصة؟ ثم إن الوضعية الديموغرافية واللغوية والبشرية لسوريا مُعمَّاة وغير واضحة المعالم في هذا التاريخ.



يقدم لنا علم الآثار أمثلة جيدة عن هذا التناسي والخلط بشأن الدور السوري، الآرامي (وحتى والعربي)، في تكوين الفن البيزنطي. في تلك الأوقات المتقدمة التي تسبق ظهور الإسلام بقرن من الزمن على الأقل، حيث المساهمة السورية من الوضوح بمكان فإننا لا نجد إشارة صريحة واضحة مكتملة المعالم إلى إنجازها المحلي. تقدم لنا إحدى الكنائس[1] في سوريا التي يرقى تاريخ إنشائها إلى سنة ٥٠٠م كتابات أثرية في غاية الأهمية لأنها مكتوبة، على ما تقول الباحثة بولين دوسييل فوت، بالأسلوب والعقلية المحليين:

«أيها الرب تذكر في ملكوتك هذا (الشخص) الذي يتبقى الأكثر إخلاصاً والأكثر صحبة للمسيح والذي من أجل الرب ومن أجل خلاص روحه هو صديق للجمال والذي أنشأ، بإمكاناته الخاصة، المكان الاستشهادي للقديس حنا المضطهد والمعمدان والذي اسمه شمعون الراهب. رُصف جناح الكنيسة بالموزائيك في العاشر من شهر أرتيميسيوس من سنة ٨١١ (أي ٥٠٠م). تذكر معه، أيها الرب، حِرَفيي الموزائيك: عميتو وتلاميذه الذين اشتغلوا بإخلاص وحماس كل من سرجيس وأوندا»[2].

مما له معنى كبير الأهمية أن الاسمين (سرجيس) و(أوندا) قد خُطا بالكتابة السريانية في جانب من أرضية العمل الموزائيكي في الكنيسة[3] (انظر الصورة) مما يدفع إلى قراءة هذين الاسمين كتوقيع صريح للعمل من طرفيهما. تذكر بولين دونسييل ـ فوت أن «عميتو يمكن أن يكون الأستاذ [أيّ المعلم كما نقول اليوم نحن العرب] أو الرسام pictor[4]». لا أسلوب هذا الموزائيك ولا التوقيع الذي يحمله قد دفعا الباحثين إلى إدراجه في-الفن المحلي السوري. سنرى كيف يرفض باحثان كبيران هما شلومبرجيه وأندريه غرابر[5] هذه النـزعة المحلية، قبل هذا التاريخ، في رسوم معمدانية دورا ـ أوربوس (أو صالحية الفرات اليوم) الواقعة في الجزيرة السورية.

إنها مجيرة لصالح بيزنطة لسبب مجهول. هذا المثال دالٌ ومحير.

لاحقاً، جرى كما نعرف، تثبيت أن الفن الإسلامي كله متأثر بالفنين البيزنطي والساساني. إن كتب تاريخ الفن تُدرج حتى اليوم مبحثين عن الفن البيزنطي والإسلامي في مجلد واحد.

هكذا نُفيَ المسيحيون العرب بعد حين من مجالهم الثقافي الطبيعي، ونُظر إليهم كحالة استثنائية في داخل الحضارة العربية الإسلامية.

---

(١) يتعلق الأمر بكنيسة القديس حنا المعمدان L'Eglise Saint-Jean-Baptiste à Oum Hartaÿne en Syrie

(٢) Pauline Donceel-Voûte: **Les pavements des églises byzantines de Syrie et du Liban**, Ed. Louvain-le-neuve, département d'archéologie et d'histoire de l'art, Belgique 1988, tome 1, p.197.

(٣) **Ibidem**, (P. Donceel-Voûte), p. 193.

(٤) انظر بحثنا غير المنشور L'art islamique: approche sociologique de l'anonymat de l'artiste وفيه نعالج المنجزات الأولى للفن الإسلامي وامتداداته التاريخية السابقة على الإسلام.

(٥) يتوجب عدم الخلط بين هذا الباحث والباحث أوليغ غرابر.

يتعلق مبحثنا الحالي على وجه الدقة بموضعة الإنجاز الفني للمسيحيين العرب في مكانه المناسب، وذلك بمناسبة مخطوطة محفوظة في المكتبة الوطنية في مدريد بإسبانيا يبدو لنا أنها لم تعالج فنياً ولم تفحص تاريخياً كما يتوجب. إننا نزعم في هذا البحث أن ثمة منمنمات كثيرة في هذه المخطوطة المنسية يمكن نسبتها إلى فنانين مسيحيين عرب وليس إلى بيزنطيين، المصطلح الغامض كما يستخدمه المعلق وناشر المخطوطة الإسباني.

إن مناقشة هذه المخطوطة هي مناسبة جيدة من أجل إثارة المساهمة المحلية في تكوين الفن البيزنطي، كما من أجل إعادة تأهيل واعتبار لرسامين عرب، مسيحيين كما نعتقد، محسوبين لصالح بيزنطة رغم أنهم قد أنتجوا (كما يشير تاريخ إنجاز المخطوطة) في الفترة الخصبة من عمر الحضارة العربية الإسلامية.

خطوات منهجية

من الناحية المنهجية سنتابع المخطط التالي:

١ ـ سنحلل في البدء فرضيات المتخصص الإسباني المعلق على مخطوطة مدريد من زاويتين اثنتين، منطقية وأسلوبية، ونشدد على اعترافه الخجول «بوجود عناصر عربية» في المنمنمات التي يدرسها من دون أن يمنحها ما تستحق من العناية.

في المرحلة الأولى، سنأخذ واحدة فقط من المنمنمات التي نعتقد بأنها تبرهن بشكل قوي على فرضيتنا.

٢ ـ في المرحلة اللاحقة سنترك مؤقتاً تحليل المنمنمات موضوع الدراسة لكي نتعمق بالعناصر التاريخية المُثارة على عجل في تحليلات المعلق الإسباني. هذه العناصر تتعلق، في نهاية المطاف، بالمسيحيين العرب المحسوبين ثقافياً على بيزنطة، وتتعلق بالجهد الذي بذلوه من أجل إقامة فن ديني مفارِق إلى حد ما لما كان يُنجز في الفترات نفسها على ضفاف المتوسط. كما سنناقش، عوداً إلى ملحوظات المعلق الإسباني نفسه، أهمية الإنجاز العربي الإسلامي في صقلية. سنعاود التذكير بالإرث الفني المسيحي في المراجع العربية، خصوصاً في ما يتعلق بالأيقونة وما كتب عنها. سنموضع الجهد التشكيلي للكنيسة القبطية بهذا الاتجاه. نذكر هنا أن أسلوب هذه المنمنمات لا يمت بصلة وثيقة للفن المدجن: العربي الإسباني. من هنا فرضية المعلق بإمكانية إنجاز العمل في صقلية وليس البتة في إسبانيا، وسنرى كذلك إلى إنجاز النساطرة التشكيلي.

٣ ـ سنعود في المرحلة الأخيرة إلى تحليل منمنمات أخرى من المخطوطة ذاتها للتأكد ثانية من صحة فرضيتنا. سنحلل العناصر البنائية والزخرفية والأسلوبية في المنمنمات التي يبدو لنا أنها من إنجاز فنان (أو فنانين) مسيحيين عرب.

هكذا يود البحث أن يعيد الاعتبار إلى هؤلاء الرسامين طالما أن أسلوبهم الفني لا يختلف كثيراً، أو أبداً، عن أسلوب مواطنيهم المسلمين المنتجين أعمالاً في ذات الحقبة التاريخية.

ولأن الأمر يتعلق هنا، بالدرجة الأولى، برسامين وليس بمزخرفين أو خطاطين، فإننا فضّلنا من الناحية

المنهجية افتتاح البحث بإيضاح أن التشخيصية في الفن الإسلامي إنما هي حقيقة ثابتة، انهمك بها المسلمون وغيرهم.

برهاننا في هذا الحقل سيهجر هذه المرة الاستشهاد بالأعمال التشخيصية المنشورة المعروفة ويلجأ إلى نصوص لكبار الفلاسفة المسلمين. هذه النصوص المعروفة قليلاً تضع التصوير على قدم المساواة مع الفن الشعري لجهة قدرته على المحاكاة والتخييل.

ملاحظات نقدية

هذا البحث هو استمرار لتفكير المؤلف حول الفاعلين المستترين والعناصر المهمَّشة في تاريخ الثقافة والفن في الشرق الأوسط، سواء في تكوين الفن الإسلامي أو في تطوير الفن البيزنطي. إنه يحاول أن يقدم قراءة لفن المنطقة من وجهة نظر المنسي والمتروك في التاريخ الفني المكتوب. لذا لا يستهدي البحث بأية خلفية أيديولوجية مضمرة، وإنه لا يهتدي خاصة بأيّما نزعة قومية ضيقة طالما شوهت البحث العلمي وقبله النضال الاجتماعي والسياسي في العالم العربي.

إن الخوف من إسلام متعصب قد دفع، تاريخياً، العرب من غير المسلمين إلى التشديد على العناصر الثقافية والأخلاقية التي تشد وتجمع شمل أبناء المنطقة وتهميش تلك التي تفرق شملهم. من الحقائق المعروفة أن المسيحيين العرب المعاصرين قد مُنحوا الكثير لأمرين اثنين: لتوطيد فكرة القومية العربية ثم لتأسيس الفكر الماركسي في منطقتهم، وذلك دوماً من أجل تأجيل وعي ديني مشوهٍ لكن مهيمن كان يمكن أن ينتكس بعلاقتهم العضوية في المنطقة، ومن أجل تأكيد العناصر المشتركة بينهم وبين أقرانهم من المسلمين. هذا التوكيد كان يستنجد مرة بالتاريخ الثقافي المشترك (الفكر القومي) ومرة أخرى بالفاعلية الإنسانية الشاملة التي وجدوا في الفكر الماركسي تحققاً ممكناً لها.

إننا لا نجد تناقضاً بين الدفاع عن عناصر ثقافية محلية معينة ثم التبقي في منأى عن أية نظرية قومجية. هذا هو الجدل الذي يحرك بحثنا.

إن قراءتنا للمخطوطة المذكورة لا تسعى لتأكيد قناعة مسبقة إذن، ولا تقوم برد فعل ولا بتأملات مجانية، قدر ما تسعى، مرة أخرى، إلى مناقشة بعض البديهي في تاريخ الفن. بعض البداهات تستحق إعادة المراجعة بل نقداً جذرياً. يمكن للقارئ مثلاً أن يلاحظ في تحليلات باحثين مهمين انحنوا على الفن المسيحي مثل شلومبرجيه وأندريه غرابر بصدد رسوم دورا ـ أوربوس الدينية المنجزة في سوريا، المشار اليها أعلاه، نزعة من التعالي غير المبرر وتضخيماً بالمقابل لدور اليونان وروما المنجزة في الوقت ذاته. هذه النبرة من طرف هؤلاء المؤلفين تأتي كذلك بسبب غياب المتخصصين المحليين الذين يستطيعون قول كلمة أخرى.

نذكر هنا أن تاريخ الفن يبقى حتى أجل غير مسمى وجهة نظر أوروبية، عميقة وتستحق التأمل العميق والدرس الجاد، رغم أنها تنفي من حقل عملها (أو لا تود حضور) المعنيين من الشعوب الأخرى التي تدرس هي فنها. حتى في ما يتعلق بالفن اليوناني القديم الذي يبجله تاريخ الفن بشكل استثنائي من بين جميع الفنون، نحن لا نعرف عالمياً أسماء كبيرة من الباحثين اليونانيين المعاصرين.

أليس طرفة أن يكون اليوناني بابودوبولوس اليوناني متخصصاً بالفن الإسلامي وليس بالفن اليوناني؟

من بإمكانه إذن أن يقول كلمة منصفة عن تاريخ الفن البيزنطي حيث يختلط التيار التاريخي المعادي للإسلام قليل العقلانية بأيديولوجيا التفوق العنصري، بالمرجعية اليونانية للغرب الـمُخْتَرَعَة ولكن الصائرة بداهة تاريخية لا تُنَاقَش، المختلطة بعد ذلك بتأويلات ومعارف لغوية وعرقية وأركولوجية وسايكولوجية؟ تبدو المهمة شاقة وستبدو غير ذات جدوى طالما سيُنظر لمن يحاولها كمن يتطاول على موضوعات لا تمت لثقافته ولعالمه بصلة. إن تاريخ الفن الإسلامي نفسه في هذا المخطط لا يمت للمسلمين بصلة. إن معرفة اللغة والجغرافيا والتاريخ والفلسفة والتصوف الإسلاميات ليست كذلك شأناً من شؤون بنيها، ولكن فحسب شأناً من شؤون المؤسسات الثقافية العالمية ذات السمعة الرفيعة. إن الكتابة عن الفن في مثل هذه الظروف تبدو وكأنها شبه ممنوعة من وجهة نظر أخرى، وموصومة بداهة بالجهل. مسموح للشرقيين اليوم الخوض والتفوق بالعلوم الصرفة لدرجة منحهم جائزة نوبل في الفيزياء والكيمياء ولكن ليس مسموحاً لهم أن يفسِّروا تاريخهم الاجتماعي والسياسي وبخاصة الجمالي منه. هناك من يقوم بهذه المهمة أحسن منهم، لأن المستوى الثقافي العام في العالم العربي هو من التدني بمكان. هذه الحجة مضمرة ولا تقال صراحة.

وعلى ما يبدو فإن المعارف، كما برهن على ذلك فوكو، هي جزء من السلطة. من يمتلك السلطة يمكنه تثبيت المعارف التي يريد، ومن لا يملكها لن يثبت حتى الحقائق الصارخة المدعومة بالشواهد

إن الاسم أو الصفة (العربي) أو (ابن العربي) ترد صراحة في هذه النقوش الكنسية السورية العائدة للفترة التي تسبق الإسلام. ففي الكتابة الأثرية الموجودة على موزائيك كنيسة في سوريا Léglise

(Faraj, Syrie التي تحمل أرضيتها الموزائيكية بتاريخ سنة ٤٢٩م، تتوصل بولين دونسييل ـ فوت[١٦] إلى هدينا إلى دلائل بالغة الأهمية حول أصول فناني الموزائيك:

«ليست الحالة الوحيدة ها هنا التي يبدو فيها حِرَفي الموزائيك، في ذلك الزمن، وهو لا يمتلك إلا معرفة بائسة للغة اليونانية إلى درجة نسيان أو تغيير أو تشويه العديد من الحروف في الكتابات التي كان عليه أن يستنسخها. في السطرين الأخيرين نستطيع، من جهة، ملاحظة غياب عدة حروف علة وذلك من دون شك بسبب أن الصانع [أو الفنان] كان يتكلم لغة سامية، أي من دون إعلال vocalisation مكتوب، كما نلاحظ من جهة أخرى (وللسبب نفسه)، مشاكل في تصريف الأفعال»[١٧].

وتقول مثل ذلك بصدد أكثر من كتابة أثرية من الحقبة ذاتها.

يمكننا الذهاب بعيداً في هذا السياق، ونحن نقدِّم جميع الأدلة المنطقية والأثرية على هذه المساهمة الكبيرة. وعلى سبيل المثال يمكننا رؤية مسيحي عربي في شخص مهندس كنيسة القيامة في القدس سنة ٣٢٦م، لأن اسمه هو (زنوبيوس Zenobius)[١٨] المشتق من زنوبيا أو زينب الملكة العربية حاكمة تدمر. إننا أمام مهندس اسمه (الزينبي) أو (الزبّائي) لو شئنا. أما كاتدرائية غزة المبنية بين ٤٠٢ ـ ٤٠٧م، فإن أصل مهندسها من مدينة أنطاكيا حيث الاختلاطات الإثنية على أشدِّها اسمه (روفينوس Rufinus)[١٩]. في جرش الأردنية فإن كنيسة الأسقف جنسيوس (٦١١م) قد رُصفت بالفسيفساء بهبة من صائغ اسمه يوحنا وشخص آخر اسمه شاول[٢٠]. وفي مدينة زنوبيا (حلبية) التي تحمي معبراً ضيقاً للفرات والتي أوجدتها الملكة زنوبيا ووسَّعها الإمبراطور جستنيان فقد جرف الفرات معظم حاجز المياه الذي صمَّمه كل من المهندسين يوحنا John وإيسيدور Isidore[٢١]. نعرف أن أصل إيسيدور من القسطنطينية لكننا نفترض أن أصل يوحنا من المنطقة نفسها. بل إن د. عفيف بهنسي يذهب، مفرطاً ربما، إلى أن كنيسة آيا صوفيا رائعة الفن البيزنطي «كان قد ابتكرها معماران من شمال سورية هما أنتيموس وترالس»[٢٢].

---

(١٦) Pauline Donceel-Voûte: **Les pavements des églises byzantines de Syrie et du Liban,** Ed. Louvain-le-neuve, département d'archéologie et d'histoire de l'art, Belgique 1988, tome 1.

(١٧) **Ibidem, (P. Donceel-Voûte), p.80 - 81.**

انظر كذلك شرحها في نهاية الكتاب ص٤٧١ حول الأخطاء التي يرتكبها أشخاص من الناطقين بلغة ليست يونانية. تقصد لغة آرامية.

(١٨) **العمارة البيزنطية**، تأليف سيريل مانجو، ترجمة رندة فؤاد قاقيش، دار مشرق ـ مغرب، دمشق، ط١ ـ ١٩٩٩، ص ١٦.

(١٩) المصدر نفسه، ص ١٦.

(٢٠) المصدر نفسه، ص ٢٣.

(٢١) المصدر نفسه، ص ٢٤.

(٢٢) د. عفيف بهنسي: **الفن الإسلامي**، دار طلاس، دمشق ١٩٨٦، ص ٣٨.

إننا نعرف أن كتب الفن لن تعترف غداً بشكل واضح بهذه الحقائق أو ببعضها رغم الوقائع الأثرية الملموسة الصريحة. إن النـزعة الأيديولوجية العميقة هي ما يمكن تلمسه، في الحقيقة، لدى شلومبرجيه وألن غرابر وغيرهما. يبدو أن أولويات وأفضليات محددة تشكل جزءاً من العقيدة المضمرة لتاريخ الفن، لأن اعترافاً مثل هذا سيشكل تناقضاً كبيراً مع الفكر الذي يحكم، من الداخل، تاريخ الفن ذاك رغم أنه سينسجم انسجاماً حقيقياً مع نزعته العقلانية المعلنة.

إن المؤرخين الآخرين الذين درسوا وأظهروا خصائص محلية في الفن السوري، في الفن التدمري، في نحت البتراء وفي الفن القبطي في مصر (مثل سيريغ Seyrig[٢٣] وماري موريهات M. Morehart)[٢٤] تبقى كلمتهم غير مسموعة في إطار تلك الأيديولوجية السائدة التي تمنح التأثيرات الرومانية واليونانية محل الصدارة المطلقة بالأثمان كلها. في حين لا يُسمع الباحثون المحليون القلة المتخصصون بالعالم القديم في سوريا، مثل د. عدنان البني الذي كتب يقول: «إن الفريسكات التدمرية ذات شأن كبير في دراسة تاريخ الفن، إذ إنها توضح بجلاء التأثيرات الشرقية في التصوير اليوناني، الروماني، وهي بمثابة مصدر للفن البيزنطي المقبل. والعلاقة بينها وبين الفسيفساء والفريسكات والأيقونات المسيحية في ذلك العهد لا يمكن نكرانها»[٢٥].

ننبه إلى أننا لا نستخدم في هذا المبحث المصطلح (سامي) وساميين كما يستخدم مثلاً مصطلح (آري) العرقي والاستعلائي، إنما نستخدمه في دلالته التي تشير فحسب إلى مجموعة لغوية وإنسانية ذات ثقافة متشابهة رغم التفاصيل والاختلافات الجزئية في مكوناتها مثلما هو الحال في أية ثقافة.

كما أننا نستخدم المصطلح التشكيلي (فهرست أيقوني) أو (أيقونية) بمعنى مجموعة الإشارات البصرية والأشكال البلاستيكية التي تنتمي لحضارة وتعاود الظهور في تعبيراتها المرئية بإلحاح وبشكل ذي مغزى. لقد أمكن الافتراض أن استخدام (ورقة العنب) في الزخرفة اليونانية يمكن أن يمنحها صفة المفردة التشكيلية ضمن فهرست أو قاموس شكلي يوناني يتكون من مفردات كثيرة أخرى بالطبع. وأمكن الافتراض أن معاودة ظهور (الطاووس) في الآثار التشكيلية الساسانية يُدرجه في فهرست شكلي ساساني يتكون من مفردات محددة. وهكذا دواليك بالنسبة إلى الفن البيزنطي والفن الروماني والفن الإسلامي.

هذا البحث ليس دفاعاً عن المسيحيين العرب، فهم من النضوج بمكان لكي يستطيعوا الدفاع عن أنفسهم بأنفسهم. إنه محاولة لقول البديهي: إن الحضارة الإسلامية هي حضارة ساهمت بها جميع الديانات والشعوب والعناصر. وبدلاً من أن يقمع الإسلام هذه العناصر، فقد استفاد منها وجعلها جزءاً من بنيته. لكن الاستفادة ستعني بالنسبة إلى البعض خلو الإسلام من أية إصالة إلى درجة

(٢٣) Seyrig: **Palmyra and the East**, Jour. of Rom. Stud., 1950.

(٢٤) M. Morehart: **Early Sculpture at Palmyre**, Berytus, 1956-1957, p. 82.

(٢٥) د. عدنان البني: تدمر والتدمريون، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٧٨، ص ١٥٠.

(استعارته) الكلية لحضارات الآخرين، في حين أنه يعني بالنسبة لنا أن العرب (اليهود والمسيحيين والمسلمين منهم)، هم جزء من تاريخ المنطقة وجزء من التاريخ العالمي.

من ناحية سوسيو ـ تاريخية فتلك الاستعارة الإسلامية الباهتة المفترضة ستعني في تاريخ الفن، أن التفوق التاريخي الدائم المفترض للغرب، الوثني والمسيحي، له مبررات تاريخية مدعمة وطويلة. هل ينسجم الأمر مع طرح كهذا؟ إن فنون المسيحية الشرقية لا تدعم طرحاً تبسيطياً كهذا. يتوجب الاستنتاج أن تاريخ الفن هو تأريخ للثقافات والأفكار والإيديولوجيات وليس تاريخاً محايداً للجمالي.

إن المفارقات في تاريخ المنطقة والتداخلات هي عناصر ثراء المنطقة التي شهدت ولادة الإسلام وقبله المسيحية وقبلها اليهودية. من البديهي القول أن الإسلام ليس سوى امتداد للديانتين التوحيديتين السابقتين. لقد ضمت مجتمعات الإسلام برحابة صدر (ولو بشروط الجزية) معتنقي هاتين الديانتين.

ثمة ديانات مختلفة في المنطقة التي تعنينا لكن ثمة ثقافة واحدة تقريباً تؤطرها جميعاً. هذا الاستنتاج يمكن أن يخدم منظرين محليين لقومانية لا تاريخية لكنه يمكن أن يزعج مراقبين مشحونين بأفكار ثابتة لا علاقة لها بحقائق التاريخ. لا أولئك ولا هؤلاء يستطيعون تقديم خطاب متماسك لا سيما في تاريخ الفن الديني.

هل الفن الإسلامي هو فن ديني؟

كلا. يحاول المصطلح (الفن الإسلامي) في تقديرنا أن يغطي ويصف أسلوباً فنياً لا تخطئه العين. أسلوب يستند، إذا ما تحدثنا عما هو تجريدي في فن الإسلام، إلى زخارف نباتية وهندسية صارت علامة فارقة له، ويتميز، إذا ما تحدثنا عما هو تشخيصي فيه، بإجمالية في تقديم الشخوص لا تختلف إلا لماماً في إطارها العريض عن إجمالية العصور الوسيطة كلها.

ليس المصطلح دينياً لسببين:

الأول: إن هذا الفن بتعبيراته ومواده وحوامله وأماكن عرضه لم يكن مهموماً لا بإيضاح ولا بشرح ولا بالتبشير بفكرة دينية، كما هو حال (الفن المسيحي) مثلاً.

الثاني: لهذا السبب فإن تشخيصيته وتمثيله للعالم تحضر في مجالات متنوعة لا علاقة للدين الإسلامي الحنيف بها، وتذهب من حقل الرسوم التوضيحية في علوم النبات والميكانيك (في كتب مثل «خواص العقاقير» و«كتاب الحيل الهندسية») إلى الرسوم الجنسية الموجود بعضها حتى اليوم (مثل عمل تخطيطي من العصر الفاطمي في مصر، القرن التاسع الميلادي عُثر عليه في الفيوم موجود في المكتبة الوطنية في فيننا Nationalbibliothek, no. Ar. 25612)[٢٦] أو تلك التي تتكلم عنها كتب التاريخ، مثل تلك الرسوم الجنسية الفاضحة التي يخبرنا عنها الكوكباني، من بين آخرين، في كتابه

(٢٦) انظر حسن الباشا: فنون التصوير الإسلامي في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٤، ص٣٣.

(حدائق النمام فيما يتعلق بالحمام)[٢٧] التي كانت مرسومة في بغداد، نحو سنة ١٢٨٤، في قصر الملك شرف الدين هارون. بعض هذه الرسوم ربما تكون نسخاً عربية من الكاموسوترا الهندية المشهورة التي يبدو أن شيخاً جليلاً مثل السيوطي قد رآها بدليل أنه يقول في رسالته (نزهة المتأمل والمرشد المتأهل في الخطيب والمتزوج): «ولا يُجامع في الماء، فإن حكماء الهند يكرهونه، ويحكمون عليه بعدم اللذة، ولذلك لم يضعوا له صورة في كتبهم»[٢٨].

يتبقى أن التجريد قد جرى تأويله دوماً كتعبير عن تجلٍّ للمقدس وتسام بالدنيوي إلى مصاف الروحاني. يمكن أن يكون هذا التأويل صحيحاً. ولكنه لا يضع (الفن الإسلامي) على قدم المساواة مع (الفن المسيحي) بوجهاته التبشيرية تلك وإنما يضعه في مصاف فنون الشرق القديم المهمومة بالتعبير عن (المقدس) وليس عن (الطبيعي) أو (الواقعي).

(٢٧) الكوكباني: حدائق النمام فيما يتعلق بالحمام، الدار اليمنية، بيروت ١٩٨٦، ص ٢٠٥.
(٢٨) الشيخ جلال الدين السيوطي: نزهة المتأمل والمرشد المتأهل في الخطيب والمتزوج، تحقيق: الدكتور محمد التونجي، دار أمواج، بيروت، ط٢ سنة ١٩٨٩، ص ٨٩.

١

عن مشكلة الرسم التشخيصي في الإسلام من جديد

توجد إشكالات متعددة في الرسم العربي الإسلامي لم يُحسم بعضها حتى اليوم، البعض منها نظرية والأخرى تطبيقية. إن التعارض النظري بين تحريم تمثيل وتصوير الكائنات الحية وبين الإنجاز المتحقق والمعروف لا يبدو واضحاً في أذهان الكثيرين، وهم يعتقدون أن التحريم الفقهي قد ألغى نهائياً أية إمكانية جادة لتطوير فن الرسم التشخيصي في العالم الإسلامي حتى القرن الرابع عشر الميلادي على الأقل. سوى أننا نعرف الكثير من الآثار التصويرية، خصوصاً منمنمات مقامات الحريري والفريسكات وأعمال التصوير على الورق والخزف، التي لا تبرهن مثل هذا التصور. وفي الحقيقة فإننا لا نعرف حتى الآن إلا ندرة نادرة من أسماء الرسامين. فإن الواسطي المكرر اسمه كثيراً إنما هو مجرد مثال واحد على فنان وقع عملاً، رسماً بالمعنى التشخيصي. كان هناك فنانون بارعون أقدم من الواسطي بكثير ممن قد وقعوا صراحة أعمالاً فنية تشخيصية؛ لا يتعلق الأمر بالضرورة برسامين بالمعنى المعروف الآن ولكن بمن انهمكوا بإنجاز رسم تشخيصي على حوامل متنوعة مثل الخزاف ـ الإيراني الأصل ـ (أبي زيد) الذي كان (يرسم) على الخزف أعمالاً تصويرية ملحمية جد باهرة. كان الخزف بالنسبة إليه كما بالنسبة إلى الخزافيين المصريين من العصر الفاطمي وما تلاه من أمثال (أبو القاسم مسلم بن الدهان، سعد ـ وهو في الغالب مسيحي عربي ـ، شرف الأبواني، البيطار ـ وهو مسيحي عربي كذلك ـ، غيبي، عجمي، غزال)، مجرد حامل supprt مثله مثل غيره من الحوامل (الورق، الحيطان، الخشب، الرق أو الأبواب...). كان الرسامون موجودين من دون شك ويشار إليهم بالبنان، ويُقارن بين أعمالهم التشكيلية والأعمال الشعرية.

إن قدرة الرسم على محاكاة الطبيعة تؤخذ كمرجعية أولية للمقاربة بين هذين الفنين. هذه

الفكرة بالطبع هي فكرة أرسطوطاليسية. تذهب المقارنة إلى مدى فلسفي دال لدى الفارابي الذي يرى بين صناعة الشعر:

«وبين أهل صناعة التزويق مناسبة، وكأنهما مختلفان في مادة الصناعة ومتفقان في صورتها وفي أفعالها وأغراضها، أو نقول إن بين الفاعلين والصورتين والغرضين تشابهاً، وذلك أن موضع هذه الصناعة التأويل، وموضع تلك الصناعة الأصباغ - وأن بين كليهما فرقاً - إلا أن فعليهما جميعاً التشبيه وغرضهما إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم»(١)

أما ابن سينا فيعتقد أن:

«الشاعر يخلط من وجهين : فتارة بالذات والحقيقة إذا حاكى بما ليس له وجود ولا إمكانه، وتارة بالعرض إذا كان الذي يحاكي به موجوداً لكنه قد حرف عن هيئة وجوده، كالمصور إذا صور فرساً فجعل الرجلين وحقهما أن يكونا مؤخرين، إما يمينيين أو مقدمتين»(٢).

ويعتقد أيضاً:

«غلط الشاعر محاكاته بما ليس بممكن، ومحاكاته على التعريف - وكذبه في المحاكاة - كمن يحاكي لأيل أنثى ويجعل لها قرناً عظيماً»(٣).

ومقاربة ابن سينا عن المحاكاة ستستعاد لدى ابن رشد:

«الدليل على أن الإنسان يعمر بالتشبيه بالطبع ويفرح هو أنّا نلتذ ونسرّ بمحاكاة الأشياء التي لا نلتذ بإحساسها وبخاصة إذا كانت شديدة الاستقصاء مثل ما يعرض في تصاوير كثيرة من الحيوانات التي يعملها المهرة من المصورين»(٤).

«..ولذلك لا يلتذ الإنسان بالنظر إلى صور الأشياء الموجودة أنفسها ويلتذ بمحاكاتها وتصويرها بالأصباغ والألوان. ولذلك استعمل الناس صناعة الزواقة والتصوير»(٥).

«قال: والتشبيه والمحاكاة هي مدائح الأشياء التي في غاية الفضيلة. فكما أن المصور الحاذق يصوّر الشيء بحسب ما هو عليه في الوجود حتى أنهم قد يصورون الغضاب والكسالى مع

---

(١) الفارابي: **رسالة في قوانين صناعة الشعراء ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو**، تحقيق عبد الرحمن بدوي، ط٢، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٣، ص١٥٧ - ١٥٨، وفي مكان آخر يشير إلى أن «الألحان ... على مثال ما عليه كثير من سائر المحسوسات الأخر المركبة مثل المبصرات والتماثيل والتزاويق..» **كتاب الموسيقى الكبير**، ص ١١٧٩ - ١١٨٠.

(٢) ابن سينا: **فن الشعر من كتاب الشعر ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو**، تحقيق عبد الرحمن بدوي، ط٢، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٣، ص ١٩٦.

(٣) المصدر نفسه (ابن سينا) ص ١٩٦.

(٤) ابن رشد: **تلخيص كتاب الشعر**، تحقيق الدكتور تشارلز بترورث والدكتور أحمد عبد المجيد هريدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٢ص ٦٣.

(٥) المصدر نفسه، ص ٧١.

أنها صفات إنسانية، كذلك يجب أن يكون الشاعر في محاكاته يصور كل شيء بحسب ما هو عليه حتى يحاكي الأخلاق وأحوال النفس»[٦].

«والموضع الثاني من غلط الشاعر أن يحرّف المحاكاة، وذلك مثل ما يعرض للمصور أن يزيد في الصورة عضواً ليس فيها أو يصوره في غير المكان الذي هو فيه ـ كمن يصوّر الرجْلين في مقدم الحيوان ذي الأربع واليدين في مؤخره..»[٧]

هنالك كذلك نص مهم لأخوان الصفا (القرن العاشر) عن عملية التقليد والالتذاذ الجمالي في فن الرسم:

«وأما صناعة المصورين فليست شيئاً سوى محاكاتهم صور الموجودات المصنوعات الطبيعية أو البشرية أو النفسانية، حتى أنه يبلغ من حذقهم فيها أن تصرف أبصار الناظرين إليها عن النظر إلى الموجودات نفسها، بالتعجب من حسنها ورونق منظرها، ويبلغ أيضاً التفاوت بين صناعها تفاوتاً بعيداً، فإنه يحكى أن رجلاً في بعض المواضع عمل صوراً وتماثيل مصورة بأصباغ صافية وألوان حسنة براقة، وكان الناظرون إليها يتعجبون من حسنها ورونقها، ولكن كان في الصنعة نقص حتى مر بها صانع فاره حاذق، فتأملها فاستزرى بها وأخذ فحمة من الطريق ومثل بجانب تلك التصاوير صورة رجل زنجي كأنه يشير بيديه إلى الناظرين. فانصرفت أبصار الناظرين بعد ذلك عن النظر إلى تلك التصاوير والأصباغ، بالنظر إليه والتعجب من عجيب صنعته وحسن إشارته وهيئة حركته»[٨].

أما نص عبد القاهر الجرجاني فإنه يدفع بفكرة التخييل، وليس المحاكاة، إلى معنى جديد وهو يقرنها بالتصوير. هذا النص يمكن أن يعتبر تأويلاً سيكولوجياً لعملية التذوق الجمالي التشكيلي:

«فالاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم، والتخيلات التي تهز الممدوحين وتحركهم وتفعل فعلاً شبيهاً بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكّلها الحذاق بالتخطيط (أي بالخطوط lignes)[٩]. والنقش، أو بالنحت والنقر، فكما تلك تعجب وتخلب، وتروق وتونق، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه، ولا يخفى شأنه، فقد عَرِفتَ قضية الأصنام وما عليها من الافتتان بها والإعظام لها، كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور، ويشكله من البدع، ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجامد الصامت في صورة الحي الناطق،

(٦) المصدر نفسه، ص ٩٠.

(٧) المصدر نفسه، ص ١٢٩.

(٨) **الرسائل**، ج١ ص ٢٨٨ ـ ٢٨٩.

(٩) سيكون هذا التعريب موفقاً في ظننا للكلمة الفرنسية dessin أو الكلمة الإنكليزية drawing. الفنانون العراقيون المعاصرون يستخدمون كلمة (تخطيط) بهذا المعنى.

والموات الأخرس، في قضية الفصيح المعرب، والمبين المميز، والمعدوم المفقود في حكم الموجود المشاهد»[١٠].

عبر قراءة وتأويل للنصوص اليونانية، فإننا نرى أن فن الرسم كان شغلاً شاغلاً للفكر الفلسفي الإسلامي. إن الفقه المتشدد، وهي نقطة نعاود تكرارها، لم يستطع الحد من الإنجازات الفنية ومن استخدام هذه الأخيرة في المحاججات الفكرية والنقدية.

وإذن فإن رسم الكائنات الحية كان حقيقة اجتماعية وفنية واقعة رغم جميع الاعتراضات المتشددة التي يمكن اللقاء بها على طول وعرض الأدبيات الإسلامية، ذلك أن الحياة الاجتماعية والثقافية لم تكن ميّالة فحسب إلى النمط التجريدي أو إلى أعمال الخط العربي السائدة والمروّج لها. يبدو تمثيل الواقع وكأنه يجيب على حاجات جمالية ويمارس فتنة لم تستطع الأنواع الأسلوبية الأخرى منافستها أو الحد منها.

إننا نعلم أن جميع الثقافات والشعوب السابقة على الإسلام قد ساهمت بتطعيم ما سيصير الفن الإسلامي بروافد جديدة، وأنها كانت تنقل معها إرث المنطقة التاريخي بتنوعاته وطبقاته الأثرية وأديانه وتقنياته الحرفية. إن ما وصل إلينا من الأعمال المنسوبة جهاراً إلى فنانيها هو قليل جداً بالمقارنة (كما يمكن أن نتخيل) مع نتاج فني يمتد على مساحة جغرافية وتاريخية واسعة. إننا نحسب أن ثمة نتاجاً كثيراً مفقوداً، بل إننا سنحاول هنا البرهنة على أن ثمة أعمالاً منتجة في المنطقة الإسلامية على يد فنانين عرب من الأديان الأخرى، لم يجر منحها العناية التي تستحق ولا إدراجها ضمن إرث الفن الإسلامي، بل التمويه على أصولها الحقيقية.

(١٠) عبد القاهر الجرجاني: **أسرار البلاغة**، ص ٢٩٧.

٢

هل نحن أمام كشف جديد في تاريخ الفن الإسلامي؟

يبدو هذا التمهيد ضرورياً من أجل فحص بعض المنمنمات المدرجة في مخطوطة كبيرة موجودة اليوم في إسبانيا، نزعم نحن أن بعضها قد أُنْجِز على أيدي فنانين عرب مسيحيين في الغالب.



يتعلق الأمر بالمخطوطة المسماة (دستور أدوية اليونان المدريدي المزيَّن بالصور، (MATRITENSIS SKYLLITZES) وهي المخطوطة المحفوظة في المكتبة الوطنية في مدريد التي كانت معروضة في الواجهة الزجاجية رقم ٢/٢٦ من قسم المخطوطات في المكتبة. العمل يضم مواد موحدة في مجلد واحد مع بضع أوراق مضافة لاحقاً. إنها تتضمن ٢٣٣ ورقة من الرق تحتوي على نص يوناني يعالج تاريخ أباطرة القسطنطينية

للفترة الممتدة منذ سنة ٨١١ حتى سنة ١٠٥٧ الميلادية. تحتوي المخطوطة على ٥٧٤ منمنمة موزعة على الأوراق وتزين النص اليوناني.

سنحاول البرهنة على أن مجموعة لا يُستهان بها من المنمنمات الموجودة في هذا المجلد هي من عمل فنان عربي، مسيحي ربما يكون من سوريا. ولكي نكون في قلب الصورة فإن بعض المقدمات التاريخية تبدو ضرورية تماماً:

١ ـ شهدت الحقبة التي يعالجها النص توتراً متنامياً في العلاقات بين الإمبراطورية البيزنطية والدولة الإسلامية، أموياً وعباسياً. لكن هذا التوتر كان يعني كذلك نمواً متزايداً في العلاقات السياسية والاجتماعية بين الطرفين ومزيداً من التعرف إلى الآخر وتقبله.

٢ ـ ما يُفسِّر لنا الحجم العددي للمنمنمات التي تقدِّم (أي ترسم) أوصافاً تفصيلية في المخطوطة المذكورة وتضع الطرفين جنباً إلى جنب في لقطات وصفية مهمة يتأتى من ذاك النمو في العلاقات البيزنطية ـ الإسلامية.

من النوادر التاريخية التي تدعم ما نقول، تلك الواقعة التي يرويها الواقدي (٨٢٨ ـ ٧٤٧) في كتابه (فتوح الشام) والتي تتعلق في آن واحد بطبيعة العلاقات الإنسانية بين الطرفين وبالموقف من فن التصوير[1]. الواقعة يختصرها أوليغ غرابر بالشكل التالي:

«أثناء غزو سوريا نحو سنة ٦٤٠م، فإن هدنة قد أعلنتْ بين مسيحيي قرية صغيرة (هي حمص حسب الواقدي) والغزاة: خلال سنة يستطيع المسيحيون أن يبيعوا أملاكهم وأن يهاجروا؛ أما المسلمون فيبقون خلف حدود مختطة اعتباطاً على الأرض ومرموز إليها بتمثال للأمبراطور البيزنطي هرقل. في أحد الأيام يشوه فارس مسلم أثناء تدريب عسكري التمثال وهو يفقأ إحدى عينيه. رئيس المسلمين المحلي يعترف بالخطأ ويقترح تعويضاً. التعويض العادل الوحيد بالنسبة للطرف المسيحي هو قلع عين أحد المسلمين. يقترح أمير الجيش الإسلامي (أبو عبيدة الجراح، يقول الواقدي) حينها بان تُنفذ صورة لشخصه هو نفسه، لكن المسيحي يجيب أن الخليفة لوحده، عمر بن الخطاب آنذاك، هو المعادل لهرقل. ينفذ المسلمون شيئاً ما يمثل خليفتهم (لا يتعلق الأمر بتمثال بالطبع) لكي يقتلع فارس مسيحي إحدى عينيه. ينسحب الجميع مقتنعين بعدالة ما حدث»[2].

---

(١) الواقدي: فتوح الشام، دار الجيل، بيروت دون تاريخ ص ١١٥ ـ ١١٧.

(٢) **Penser l'art islamique d'Oleg Grabar, Ed.** Albin Michel, Paris 1996,p. 52.

هذه الحكاية قد نُقلتْ، يقول أوليغ غرابر، عن «طريق كاتب مسيحي عربي فهم بشكل خاطئ رهان القائد المسلم، وكان فخوراً بالنجاح الدبلوماسي والتكتيكي لأصحابه الكاربليجيين ـ أي البيزنطيين» ص٥٢. القصة كاملة يمكن أن تقرأ لدى الواقدي أعلاه.

نلاحظ عَرَضاً أن المصورين كان يُستعان بهم في مثل تلك الحالة.

٣ ـ إن ظهور الإسلام كحقيقة نهائية في المنطقة يفسر لنا من جهة أخرى أن بعض منمنمات مخطوطتنا ترسم الجانبين، البيزنطي والإسلامي، على قدم المساواة التامة. هذا كذلك هو مغزى النادرة التاريخية أعلاه.

غالباً ما نرى في طرف رسوم بعض المنمنمات الإمبراطور البيزنطي وعلى الطرف الآخر منها خليفة المسلمين في نوع من المعادلة الذهبية التي تدل على أن مصور الأعمال على دراية تامة ومعرفة وثيقة بأهمية ما يجري في الطرف الإسلامي.

٤ ـ لعب المسيحيون العرب دوراً مهماً في نمو هذه العلاقات. لقد كانوا جزءاً حيوياً من بيئتهم الثقافية التاريخية التي سيستوعبها الإسلام مانحاً أياهم دوراً واضحاً. إننا نعرف أن واحداً من أكبر الواقفين جهاراً ضد قرارات الإمبراطور البيزنطي ليون، محطم الأيقونات(٣)، هو العربي السوري منصور بن منصور (ولد سنة ٦٧٥) المعروف في تاريخ الكنيسة باسم القديس حنا الدمشقي. وكان مقرباً من الخليفة الأموي هشام (٧٢٤ ـ ٧٤٣) وموظفاً في الدولة. لقد كتب منصور الدمشقي ثلاث رسائل بعنوان (ضد من يهاجمون الصور المقدسة)(٤) اتهم على أثرها بالعمالة للمسلمين. وبالطبع لن ننسى تلميذه المسيحي العراقي أبا قرة الحراني (ولد سنة ٧٥٠ وتوفي حوالى ٨٢٥ ميلادية) الذي كتب باللغة العربية كتاباً مهماً وصل إلينا تحت عنوان (ميمر في إكرام الأيقونات)(٥). لقد ساهم المسيحيون السوريون والنساطرة من قبلهم في بلورة ما سيصير الرسم التشخيصي الإسلامي منذ الراهب والرسام السرياني (رابولا) المؤرخة بتاريخ ٥٨٦ والموجودة اليوم في إحدى مكتبات مدينة فلورنسا الإيطالية (Florence, Bib. Medicea-Laurenziana, MS. Plut, والمنجزة في بلاد الرافدين.

---

(٣) نشر العلامة الالماني بيكر سنة ١٩١١ مقالة قال فيها ان حركة الـ Iconoglaste هي التي شكلت التأثير الرسمي لمنع تصوير الكائنات الحية في الإسلام. انظر:

C.H. becker: **Christliche Polemik und islamische Dogmenbildung,** Zeitschrift fir Assyriologic 26 (1912), pp. 175 - 195.

هذا التصور يتبقى نوعاً من التأمل.

(٤) Virgil Cândea, **introduction pour le catalogue Lumière de l'Orient chrètien,** icnes de la collection Abou Adel, Musée d'art et d'histoire, Genève 1997, p.15.

(٥) ثاوذورس أبي قرة الحراني: **ميمر في إكرام الأيقونات،** حققه وقدّم له وفهرسه الأب الدكتور إغناطيوس ديك، منشورات المكتبة البوليسية (لبنان) وآخرون في **سلسلة التراث العربي المسيحي،** بيروت ١٩٨٦

٥ ـ سوى أننا نعلم من طرف آخر أن علاقة المسيحيين السوريين مع بيزنطة كانت تستند إلى نوع من التضامن الديني الروحي، بالإضافة إلى كونهم من الرعايا السابقين للإمبراطورية البيزنطية. هذه العلاقات الوثيقة كانت تدفع مرات، كما يقول مؤرخ الفن الإسلامي (أوليغ غرابر) إلى اتهام بعض زعمائهم الروحيين بالعمالة كطابور خامس بيزنطي متغلغل في ثنايا الدولة الإسلامية(٦).

٦ ـ نعلم جيداً أن النساطرة ومن ثم المسيحيين السوريين كانوا يتقنون اللغة اليونانية، لأسباب عدة منها ما يتعلق بالكنيسة الشرقية ومراجعها. كانت اليونانية والفارسية لغتين يتوجب على المثقفين والمترجمين إتقانهما كما هو الحال اليوم مع الإنكليزية والفرنسية. وإذن فليس من العجب أن تكون التعليقات المحيطة بالمنمنمات التي ندرسها مكتوبة باللغة اليونانية، خصوصاً إذا ما جاءت من طرف شرقي متعلق روحياً بكنيسته ولغتها الرسمية، اليونانية. يقول سمير عبدة بهذا الصدد في كتابه (المسيحيون السوريون خلال ألفي عام):



«إن الكل يعلم أن اللغة اليونانية كانت اللغة التي كتب بها أعاظم علماء التصرانية وكبار أئمتها تصانيفهم ـ حتى في مصر في النصرانية وقرونها الأولى ـ حتى إن كبار علماء الكنيسة من سائر الأجناس بعد تفرع النصرانية وانقسامها مللاً مختلفة، ظلوا يدرسون هذه اللغة ويتأدبون بآدابها ويتجملون بها ليتعمقوا في درس كتاب الله ومئات المصنفات الحسان التي كُتبتْ بها»(٧). أمام أية محاولة مكتوبة بلغة أخرى غير العربية، نلاحظ أن تاريخ الاستشراق (ومن ثم تاريخ الفن الإسلامي)

(٦) هذا هو ما يقوله أوليغ غرابر بالحرف الواحد: «في نهاية القرن السابع الميلادي، من الجلي أن جزءاً (صغيراً) من السكان المسيحيين وخاصة من بين مراتب الكنيسة كانت في الواقع طابوراً خامساً للدولة البيزنطية» ص٥٨
Oleg Grabar: **Umayyad Dome of the Rock in Jerusalem, dans Ars Orientalis** pp. 33 -62, vol. III, 1959, p.58.

(٧) سمير عبدة: **المسيحيون السوريون خلال ألفي عام**، دار علاء الدين، دمشق ٢٠٠٠ ص٦١

سيحيلنا على مصدر آخر غير المنطقة العربية حتى لو توافرت الأدلة الساطعة على أن الأثر المعني منجز بين ظهرانيها. هكذا سيحار مثلاً في نسبة الأعمال المنجزة بالسريانية في العراق وسوريا ويخلط بشأنها. إنه لا يرى العلاقة الوثيقة بين هاتين اللغتين وذينك الشعبين، السريان والعرب، اللذين من دون أن يكونا شيئاً واحداً فإنهما يشتركان بمشترك جد عميق لغوي وتاريخي وجغرافي، بحيث إن الواحد منهما قد طلع من رحم الثاني بمعنى من المعاني.

تود هذه المقدمة التمهيد للأسباب التي تدفعنا الى نسبة بعض منمنمات هذه المخطوطة الى عربي (سوري؟). ثمة سببان رئيسيان، الأول من طبيعة منطقية والثاني من طبيعة أسلوبية.

أولاً: إن التوصيف الذي يقدمه الرسام للعرب في إحدى المنمنمات هو من الدقة بمكان مذهل، ويدل على أن الرسام يعرف حق المعرفة السحنة العربية البدوية[١٨] ويعرف أسلوب اللباس العربي البدوي تماماً.

ففي مرة نادرة حقاً (ونحن نزن كلامنا بدقة) نرى صورة العربي البدوي بالعقال والعباءة. سنغامر بالقول إنه لا توجد (على حد علمنا) في تاريخ الرسم أية صورة أخرى تقدم العربي بهذا الزي. إننا أمام كشف تصويري مثير. لهذا السبب فإننا نكبّر جزءاً من المنمنمة المرقمة ٢٦٩ ونضعه أمام القارئ ليتأمله بنفسه. إن الرسام على معرفة وثيقة بطريقة تثبيت العقال وطي منديل الرأس التي يحاول نقلها إلينا ببراعة. نذكر هنا أن مسيحيي الأردن ما زالوا إلى يومنا هذا يضعون العباءة والعقال بالطريقة نفسها. ثمة تفصيل آخر يثير الفضول هنا هو رسم اللحى. يقدم الرسام اللحى على النمط العربي (السائد حتى اليوم) مما يدلل كذلك على أن البيئة التي ينقلها مألوفة إليه كلياً إذا لم يكن هو جزءاً منها. من الجدير بالذكر أن معظم الأشخاص في منمنمات رسام كبير مثل الواسطي يرتدون، يقول د. عيسى السلمان في كتابه عن الواسطي، الملابس التركية التي تمتاز بأكمامها الضيقة والتصاقها بالجسم بصورة عامة، وغطاء الرأس هنا تركي كذلك وهو قلنسوة محاطة بشريط من الفرو، وقد أشار إلى ذلك الرحالة العربي ابن جبير عندما شاهد

(٨) ولا نتكلم عن السحنة الشرقية كما سيتكلم إتنغهاوزن (انظر نقاشنا مع أفكار إتنغهاوزن المدرج في مكان آخر لأسباب منهجية) أو كما يتكلم ثروت عكاشة الناقل دون روية عن المؤرخين الغربيين إلى درجة السطو الصريح.

الخليفة العباسي في بغداد وهو متستر أو متخف بزي تركي حيث قال: «لابساً ثوباً أبيض شبه القباء برسوم ذهب فيه وعلى رأسه قلنسوة مذهبة مطوقة بوبر أسود من الأوبار الغالية القيمة المتخذة للباس مما هو كالفنك وأشرف متغمداً بذلك زي الأتراك تعمية لشأنه لكن الشمس لا تخفى وإن سُترتْ»(١٩).

وإذن فإن تاريخ الرسم الإسلامي يقدم لنا في الحقيقة أزياء فارسية أو تركية كانت تسود وتصير موضة في العصر العباسي بخاصة، في حين تقدم لنا مخطوطتنا، وهو شيء نادر حقاً، زياً عربياً خالصاً.

لكن هذه المعرفة التصويرية الدقيقة ستعبر عن نفسها لغوياً عبر التعليق المجاور للصورة المكتوب باليونانية. هذا هو النص الكامل:

«ظن الإمبراطور أن القائد قد خسر (المعركة) كما أن العدو الأساسي قد ظن أنه قد عاد إلى أندرونيكو(٢٠). وكان قد كتب رسالة من طرف الإمبراطور كان عليها الوصول سرياً إلى سوريا، يعده فيها أن يبعث (المزيد) من الدفاعات والعديد من الهدايا. كانت الرسالة في داخل أسطوانة cirio (نوع من مخروط ربما كان معدنياً كانت توضع في داخله الرسائل المختومة. انظر صورة المنمنمة) وكان ينبغي إيصالها عبر عربي أسير الى أندرونيكو (المتواجد) في سوريا. سراً سأل ساموناس(٢١) العربي فيما إذا كان يعرف المفاتيح؟ أجاب (العربي): كلا. لكن ساموناس أضاف: إن الأسطوانة تتضمن خراب سوريا وإذا كنتَ مهتماً ببلدك وعلاقاتنا فضع (الأسطوانة) في يد الوزير (نفسه). وعد العربي ساموناس بإيصالها لكي يسلمه الأخير الهدية. عندما وصل العربي إلى سوريا أعطى الأسطوانة للوزير وكان في داخلها رسالة إلى أندرونيكو، أما الأسطوانة فسلمت إلى أمير المؤمنين(...) كانو أندرونيكو وجماعته قد سجنوا وأسيئت معاملتهم...».

إن العبارة (أمير المؤمنين) مكتوبة فحسب بالحرف اللاتيني بنطقها وتصويتها العربي، وهو ما تحققنا منه، وإذن فإن الأمر يدل على أن المعلق والرسام يعرفان تماماً دلالة العبارة هذه. نشير إلى أن التعبير (أمير المؤمنين) لا يرد في أي من الأدبيات البيزنطية التي تستخدم بدائل أخرى. من جهة ثانية فإن وضع العبارة في نص يوناني على هذا النحو يدل على احترام عميق من طرف قائلها لشخص خليفة المسلمين. إن

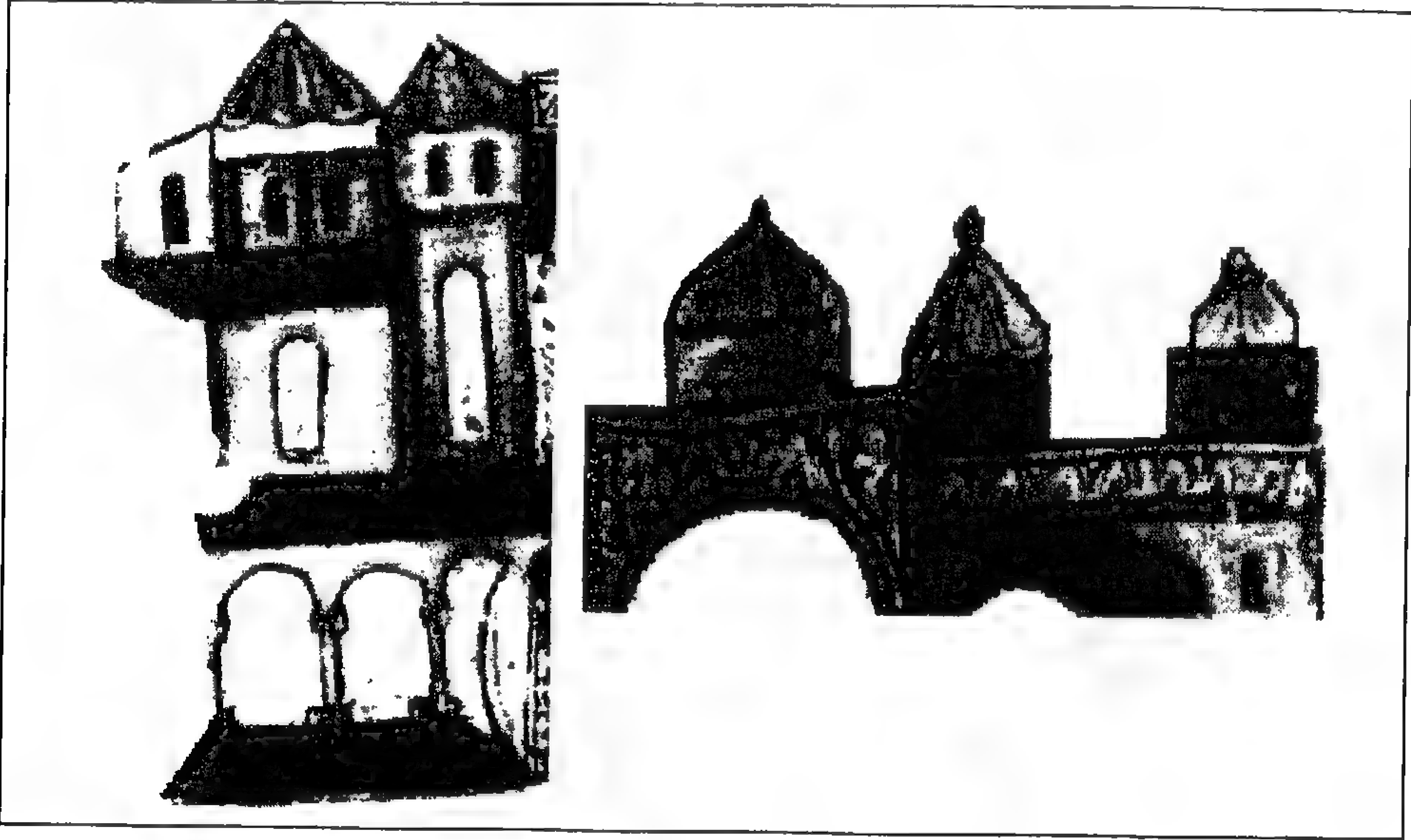
(٩) د. عيسى السلمان: **الواسطي، يحيى بن محمود بن يحيى، رسام ومخطاط ومذهب ومزخرف**، وزارة الإعلام العراقية، سنة ١٩٧٢، ص٢٣

(١٠) وهي شخصية مهمة تتكرر في النص.

(١١) وهي شخصية أخرى في هذا العمل.

التصويرة في هذه المنمنمة المختارة لا تشير إلى تحقير ما للمسلمين ولا تقدم كاريكاتوراً لهم، على العكس من ذلك تماماً فإنها تقدمهم بوضعية جد مقبولة تدل، مرة ثانية، على معرفة عميقة من طرف الرسام بهم وبدينهم وبزيهم وعلى احترامه الجم لهم. وهو أمر لا يتهيأ كما نفترض هنا، إلا لرسام عربي سوري.

ثانياً: ثمة سبب مهم يبرر نسبة هذه المنمنمة وأخواتها إلى عربي مسيحي، هو أسلوبها الفني. إن أسلوب ما يسمى في تاريخ الفن الإسلامي بمدرسة بغداد أو المدرسة الرافدينية المزدهرة في العصر العباسي بين القرنين ١٢ و١٤ للميلاد، كان قد امتد إلى شمال العراق وسوريا من بين بلدان أخرى.



نعرف أن أسلوب الرسام السوري غازي بن عبد الرحمن مصور نسخة المتحف البريطاني - تحت رقم (OR. 9718) من مقامات الحريري (دمشق ١٣٠٠) متأثر بمدرسة بغداد، ومثله الكثير من رسامي وفناني مدينة الموصل، وبعضهم من المسيحيين العرب. إن أسلوب العمل الذي نحن بصدده لا يخرج البتة عن أسلوب المدرسة العباسية البغدادية. يتجلى ذلك الأسلوب في الاهتمام بالتفصيلات، في دقة الملاحظة، بوضعية الشخوص التعبيرية، بخلو خلفية الصورة من الخط أو اللون، بتشابه سحن الشخوص المرسومة ولكن بقدرتها على الإيحاء عبر الحركة، ثم الاهتمام بإبراز العمائر المحلية (وهو ما نراه واضحاً لدى الواسطي). إن عمارات المنمنمة تمتّ بصلة وثقى إلى العمارة الإسلامية (انظر الأجزاء المكبرة للعمائر). كما أن الزخارف والتوريقات التي تبدو على الجدران لا تختلف كثيراً عن زخارف

الوسادة التي يجلس عليها الخليفة. إنها الزخارف الإسلامية عينها. إن أهم ما يميز المدرسة العباسية هو نكتها شبه الواقعية (لأننا لا يمكن أن نتحدث عن الواقعية إلا بعد اكتشاف المنظور أو تطبيقه في عصر النهضة)، وهذا ما نراه جلياً في المنمنمة المنشورة هنا.

تتحاشى الشروحات الطويلة والتفصيلية للمعلق الإسباني المتخصص (سيباستيان سيراك إستوبانيان SEBASTIAN CIRAC ESTOPAÑAN) ذلك كله، أو أنه يمر عليها مرور الكرام. سوى أن الوضوح الشديد للأصول العربية لبعض المنمنمات كان يضطره إلى التصريح بقول دالّ مثل: «من بين العناصر البيزنطية والغربية يتوجب التعرف إلى عناصر أخرى عربية». وها هو نص ما يقول حرفياً:

«Entre los elementos bizantinos y occidentales quizá deben reconocerse también otros arábigos[12]».

وهو يذكر كذلك: «في المنمنمة رقم ٢٦٩ ـ أي منمنمتنا نفسها ـ يمكن رؤية محاكاة représentations للبلاطات الشرقية، سلاطين وزعماء عرب كما أبنية تقليدية: المنابر، الأروقة والقبب...»[١٣]. لكنه يضيف مسرعاً: «لكنها يمكن أن تكون مستلهمة من صقلية..»!!. لماذا؟ إن انتباهة أعمق للتأثير العربي الجلي كانت متحاشاة كلياً من طرف المعلق الإسباني. هذا التحاشي يتعلق بما نود أن نسميه بالعقدة الإسبانية المعاصرة إزاء التاريخ العربي الإسلامي لا سيما في سنوات طباعة الجزء الأول من الكتاب الذي يحتوي على المنمنمات (برشلونة/ مدريد سنة ١٩٦٥)[١٤]. كانت هذه العقدة مستأصلة لكنها قد خفتتْ الآن كثيراً. نذكر القراء الكرام بما نشرته الصحف الإسبانية ثم العربية، قبل بعض الوقت، عن عدم إدراج عمل لروائي إسباني مهم ضمن أعماله الكاملة بسبب مديحها للحقبة الإسلامية في إسبانيا. منذ سقوط غرناطة وحتى سنوات السبعينيات، كان ثمة تقليل من شأن الثقافة العربية الإسلامية، في الوعي الإسباني، بسبب رغبة الإسبان في الحضور القوي ضمن المشروع الإمبريالي الأوروبي المتعالي على الشعوب الأخرى، بخاصة العرب منها. هذا بالضبط هو ما يُفسّر عدم توغّل الشارح في دلالة (العناصر العربية) البيّنة والتي لم يكن بإمكانه رغم ذلك القفز عليها.

---

(١٢) المصدر نفسه ص ٣٧.

(١٣) المصدر نفسه ص٣٨.

(١٤) Primera catedra de filologia griega- facultad de F. Y. L. universidad de Barcelona- seccion de filologia griega y bizantinistica del C.S. de I.C.: SKYLLITZES MATRITENSIS, tomo 1, reproducciones y miniatuas, por SEBASTIAN CIRAC ESTOPAÑAN, Barcelona-Madrid 1965.

وإذا ما كنا نتوقف ملياً أمام هذه المنمنمة فلأنها الأبرز من بين الجميع في تدعيم فرضيتنا. ثمة منمنمات أخرى لا تقل أهمية لأنها تندرج ضمن الإطار الأسلوبي نفسه ويمكن الافتراض عبرها أن الرسام هو نفسه كلما تعلق الأمر بالحديث عن سوريا والعلاقات البيزنطية ـ الإسلامية.

٣

هل ساهم السوريون في تكوين الفن البيزنطي؟

إن فحصاً أولياً للعمل المطبوع الذي نقلّبه بين أيدينا يشير إلى وجود أكثر من رسام واحد ممن ساهموا في بلورة المخطوطة. تندرج الأساليب المختلفة في رسم منمنماتنا في سياق الرؤية التشكيلية لعصر لم يكن يعرف المنظور وينهمك بخطاطات وصفية لموضوعه، رمزية في جوهرها أي ليست واقعية كما كنا نقول قبل قليل. وبشكل عام يمكن التفريق، حتى في المنجز التشكيلي القديم ذاك، بين منمنمة بغدادية وأخرى فارسية لاحقة وثالثة تركية متأخرة رغم اشتراكها بعناصر أسلوبية محددة، أو التفريق بين منمنمة عربية وأخرى بيزنطية حتى لو اشتركتا في عناصر كثيرة. بإمكان الدراسة الوصفية التفريق إذن بين أسلوب فناننا العربي المسيحي المفترض وأسلوب من شاركه في تكوين المخطوطة الكاملة.

إن الاعتراض التقليدي على تحليلنا سيذهب إلى القول بأن العناصر التشكيلية المعتبرة عربية إسلامية إنما هي مستلهمة جوهرياً من الأسلوب المزدهر في ظل بيزنطة. هذه هي فرضية الباحث الكبير إتنغهاوزن مثلاً الذي يحيل على مميزات الفن البيزنطي ويراها واضحة في إنجازات الفن الإسلامي. فبعدما ذكر أن العناصر الإيرانية، خلال العصر العباسي هي التي تبرز إلى السطح بجلاء، يذكر أنه مع التجديد التصويري المبتدئ في نهاية القرن الثاني عشر الميلادي، فإن العناصر الكلاسيكية ستتغلب بدورها، هذه المرة عبر الاستلهام من بيزنطة. ويضيف أن العالم العربي قد توصل وهو يتبنى نمط الحياة العربي الإسلامي إلى الأشكال الأيقونية القادمة من مدينة بيزنطة وتوصل إلى تبني عدة أنماط معيشية من هذه المدينة[١].

---

(١) **La peinture arabe**, p. 67.

يحلل إتنغهاوزن الأسلوب التصويري لمنمنمات (خواص العقاقير) لديوسقريديس المؤرخة بسنة ١٢٢٩، (متحف توبقابي سراي في إسطنبول Ahmet III, 2127) بالشكل التالي:

«هذا العمل يبدأ بالعنوان المزخرف البديع colophon على صفحتين حيث تظهر الشخصيات على خلفية ذهبية في انفتاح طاق يشكل الإطار (ورقة ١، قفا الصفحة ٢ الصفحة اليمنى). على الصفحة اليمنى ثمة رجل جالس هو ديوسقريديس من دون شك، يتوجه إلى شخصين يحملان كتباً. ملابس الحكيم العالِم هي الزي الكلاسيكي بينما يبدو تلامذته، بعمائمهم، بالزي الشرقي رغم أن سحناتهم لا تدلّ على أي شيء شرقي. هذه الثنائية ستذهب بعيداً: فإن رسمنا الإسلامي هنا هو قبل كل شيء تأويل لبورتريه من عمل مؤلفٍ بيزنطي، مثل بورتريه ديوسقريديس الشهير المكتوب قبل سنة ٥١٢ للأميرة جوليانا أنيسيا (Vienne, Nationalbibhothek, Cod. Med. Graec. I). عالِم النبات يجلس على مقعد يشابه المقعد المرسوم في العمل العربي هذا، قدمه على مِقْدَم (وهي خشبة أو منضدة خفيضة توضع عليها القدم عند الجلوس) ورأسه مكشوف وهو يمد ذراعاً نحو شابة ذات زي بائد (أنتيكي) يشار إليها باسم هوريسيس. العالِم يمسك باليد واحدةً من الأعشاب الطبية الأكثر فاعلية هي عشبة اللفّاح وقربها نرى كلباً. فلقد اعتقد القدماء أن اقتلاع الكلب لجذر هذه العشبة يدفع تأثيراتها الضارة. النسخة الإسلامية (التي بين أيدينا) تهجر الرموز والخرافات هذه»[٢].

ثم إن إتنغهاوزن يمضي إلى القول إن «صفحات العنوان المزَخْرَف colophon لا تأتي، مباشرة، من أقرباذين[٣] جوليانا أنيسيا»[٤].

يمكننا أن نناقش هذا المؤلف الكبير من زوايا ثلاث:

لماذا يظهر التأثير البيزنطي على التصوير الإسلامي في القرن الثاني عشر الميلادي فحسب، مع ازدهار الدولة العباسية، كما يقول إتنغهاوزن؟ أليس من المنطقي أن يمارس الفن البيزنطي تأثيره على التصوير الإسلامي في بداية الإسلام، أي في القرن الثامن أو التاسع أو العاشر الميلادية، وهو الأمر الأكثر انسجاماً مع المنطق؟.

وفي الحقيقة فإن فن الدولة العباسية متهم بالخضوع لمؤثرين خارجيين مزدوجين، إيراني

(٢) Ibidem, p. 67.
ترجمة الفقرة لنا. وثمة قراءة أخرى للفقرة ذاتها في الترجمة الكاملة لعمل إتنغهاوزن هذا نفسه الصادر عن وزارة الإعلام العراقية، وثمة ترجمة ثالثة في كتاب ثروت عكاشة المعنون (التصوير الإسلامي)، بيروت ط١ سنة ١٩٧٧ الذي ليس سوى سطو على كتاب إتنغهاوزن هذا عينه (من بين أشياء أخرى) كما كتبنا ذات مرة في جريدة (الحياة).

(٣) أقرابذين أي كتاب عن فوائد الأعشاب.

(٤) Ididem, p. 70.

وبيزنطي، مما يشكل موقفاً متناقضاً، ولو أنه يوحي بمنطق جدلي، ويخفي نزعة لتجريد الفن الإسلامي من أية أصالة. من الجدير بالملاحظة أن التأثير الممكن النسطوري والسرياني والمسيحي في شمال العراق على الفنين الإيراني والبيزنطي نفسيهما منسي تماماً بشكل عام في التحليلات السائدة. بل إن مما له دلالة كبيرة أن تأثير النساطرة والسريان والحرانيين الأكيد مُشاهَدٌ على الفن الإسلامي لوحده (كما سنرى لاحقاً مع براهين توماس أرنولد المتماسكة). هذا الاختلاط في التحليل يتأتى من غموض معنى الفن البيزنطي كلما تعلق الأمر بالعلاقة مع الشرق السامي، الذي ساهم على ما يبدو في تكوين الفن البيزنطي.

إن ملاحظة إتنغهاوزن عن السحنة الشرقية في غير محلها البتة. إننا لا يمكن أن نلتقي بمثل هذه السحنة لا في المنمنمات الآرامية المحفوظة في المتحف البريطاني، ولا في عمل الراهب رابولا المحفوظ في فلورنسا، ولا في المنمنمات القبطية المعروفة ولا في الرسوم المكتشفة في قلب الجزيرة العربية (قرية الفاو). إننا بالإضافة إلى ذلك، وقبل كل ذلك، لا نلتقي بهذه السحنة في المنمنمات العربية نفسها. إن مسحاً سريعاً لأعمال الواسطي أو لمخطوطتي المتحف البريطاني وسان بطرس برغ من (المقامات) يمكن أن تدلنا على أن الشخصيات المرسومة فيها تحتفظ بالسحنة نفسها التي تظهر على المنمنمة التي يحللها إتنغهاوزن. يبدو الحديث عن سحنة من السحنات قليل الجدية خصوصاً في ما يتعلق بالعرب والساميين قبلهم الذين يشكلون ثقافة قبل أن يشكلوا عرقاً والذين سمح لهم موقعهم الجغرافي بالاختلاط بشعوب وإثنيات متنوعة لا سيما في منطقة سوريا والعراق.

نلاحظ أن مؤرخي الفن الإسلامي يسمحون لأنفسهم إطلاق توصيفات عرقية من هذا القبيل، بل الذهاب بعيداً والتحدث عن أنف معقوف عربي أثناء وصفهم لشخصيات المنمنمات العربية الإسلامية[٥].

على أية حال، يبدو أن إتنغهاوزن يتحدث عن فئة من بُداة العرب الذين انغرسوا في المخيال الأوروبي في القرنين الأخيرين كمثال عن العرب جميعاً. وفي الحقيقة فإن كثيراً من الأعمال التصويرية في عصر النهضة الغربي وما تلاه، رغم أنها تخلط بين العرب والمسلمين، فإنها تقدمهم بسحنات تماثل السحنات المرسومة في مخطوطة (خواص العقاقير) إذا لم يجرِ تقديمهم حسب مثال السحنات المُشاهَدَة في أوروبا. من الجدير

(٥) ويتابعهم في ذلك، ناقلاً ربما بدون تفحص، الدكتور ثروت عكاشة الذي لا يتردد في تثبيت تعبيرات في غاية العنصرية تمس أبناء جلدته: «إعطاء سحن الأشخاص مسحة سامية تظهر في استطالة الوجه والعيون الواسعة والأنف الأقنى واللحية والشارب الأسودين...». عكاشة، ص ٤١٦.

بالتنويه هنا أنه باكتشاف النفط جرى اختراع مثال بصري محدّد للعرب جميعاً وجرى تسويقه على نطاق واسع في الإعلاميات المرئية.

وإذا ما قدم الباحث الألماني الكبير صوراً فوتوغرافية من كتاب الحشائش المذكور كدليلٍ على ما يقول ولم يقدّم صورة من اقراباذين جوليانا أنيسيا المستشهَد به، فلأنه يمنح للتأويل مكاناً جد عريض، بدليل أنه يستدرك قائلاً أن صفحات العنوان المزخرف العربي colophon لا تأتي مباشرة من أقراباذين جوليانا، من دون أن يقول لنا كذلك كيف توصل إلى ذلك. كما أنه من جهة أخرى يمنح لتأثر المنمنمة العربية بمثيلتها البيزنطية (الممكن جداً مع ذلك) حيزاً أوسع مما يستحق، ويضخمه كثيراً.

كل الدلائل التشكيلية في (كتاب الحشائش وخواص العقاقير) تعلن عن الكثير من العناصر المحلية: الديكورات والأزياء والحركات.

إن حركة انتقال قديمة وبطيئة لفنٍ مولودٍ في شمال العراق وسوريا إلى بيزنطة، هي فرضية ممكنة تماماً.

بدلاً من تأثر أحادي الاتجاه، من بيزنطة إلى الشام، نفترض أن الفن البيزنطي نفسه متأثر بأعمال المسيحيين الساميين، آراميين، نساطرة ويعاقبة وسريانيين وعرباً وما شئنا لهم من الأسماء التي لن تدل إلا على شيء واحد: اندراجهم بإرث تاريخي طويل وانخراطهم بمساحة جغرافية محددة المعالم. إن الفن البيزنطي نفسه يمكن أن يكون اختراعاً سورياً، أي قادماً من سوريا الآرامية. مما له دلالة كبيرة هي إجماع الباحثين على أن الفن البيزنطي هو فن شرقي. ماذا يعني على وجه الدقة اعتبار الفن البيزنطي شرقياً؟ ومن هم الشرقيون؟ وما علاقة اليونان بهذا الشرق؟ هل تأثرت بيزنطة بالعالم (السامي) والمصري المجاور؟ أليست هي نفسها جزءاً لا يتجزأ من ثقافته؟ لا توجد إيضاحات كاملة. بدلاً من أن يمنح هؤلاء الباحثون سوريا، الشرقية هي أيضاً، دوراً واضحاً في تكوين الفن البيزنطي، الديني بخاصة، فإنها تعتبر لسبب مجهول تابعاً فنياً له.

وفي رأينا فإن هذا الدور السوري سهل الاستنباط للغاية: إن المسيحيين قد توصلوا، وهم يهتدون إلى الديانة النصرانية قبل غيرهم، إلى الأشكال التصويرية والتشكيلية والأيقونية المعبرة عن اعتقادهم. وكمثال على هذه اللغة التشكيلية المخترعة من طرف المسيحيين الأوائل هي التصاوير الجدارية في دورا ـ أوربوس (أو صالحية الفرات حالياً). يقول المتخصص بالفن البيزنطي أندريه غرابر (وهو ليس أوليغ غرابر المذكور أعلاه): «إن الاستعانة بالفن في دورا ـ أوروبوس في بداية القرن الثالث الميلادي على شكل صور دينية

كان مسيحياً كلياً»(٦) ويذكر بأنه «يجدر فحص الرسوم المسيحية الأولى انطلاقاً من الرسم الجداري الموجود في معمدانية دورا ـ أوروبوس»(٧) هذا يعني أن أسلوب دورا ـ أوربوس (صالحية الفرات) المسيحي السوري المخترع منذ بعض الوقت قد وصل لاحقاً إلى بيزنطة التي طورته تطويراً كبيراً. هذه الفرضية تصدم التحليل السائد في تاريخ الفن الذي لن يقبلها رغم منطقيتها ووثائقيتها. ولعدم القبول هذا سبب من طبيعة أيديولوجية تتعلق بالإرث اليوناني الذي يُعتبر المرجع الأساسي لأوروبا المعاصرة، الذي ينبغي حصره في الحدود الجغرافية الأوروبية.

يستنتج الشارح الإسباني لمخطوطتنا ما يلي:

«من المحتمل أن يكون العمل قد أنجز في مدينة ميسينا (في صقلية)، في دير سلفادور على أيدي رهبان وكتاب ورسامين بيزنطيين وصقليين. (يبدو) أن المنمنمة قد ترجمت بين عامي ١٢٠٤ ـ ١٤٥٣ من قبل رهبان وكتاب ورسامي منمنمات...»(٨).

لنلاحظ الآن تشديده على البيزنطيين والصقليين، ولنتوقف لإبداء الملاحظات التالية:

١ ـ إننا نعلم أن مصطلح بيزنطة، في الأدبيات الغربية، يضم في حقل عمله المسيحيين العرب. لقد لاحظنا في أكثر من مناسبة أن هذا المصطلح غامض للغاية. إن تسمية (السوريين) ملتبسة، فمن جهة تطلق على سكان الشام الأصليين الساميين من مختلف الملل واللغات واللكنات، ومن جهة أخرى تحاول منحهم وضعية خاصة يجري عبرها عزلهم عن تاريخ هذه المنطقة نفسها، وذلك لسبب كونهم مسيحيين ارتبطوا عاطفياً واستعمروا من قبل بيزنطة. وبعبارة أخرى فإن السوريين قد اعتبروا بيزنطيين بسبب انتمائهم الديني إلى الكنيسة الشرقية. في السياق السوري إذن فالتوصيف (بيزنطي) يبدو بدوره غامضاً غموضاً مطبقاً في تاريخ الفن، ويحيل على التباسات بعضها مقصود وعلى رأسها تجريد السوريين من إرثهم التاريخي الفني، المتواصل من دون انقطاعات كبيرة. المفارقة هي أنه عندما يجري الحديث عن بدايات الفن الإسلامي فالإشارة تذهب غالباً إلى القول أن الصناع الأوائل لهذا الفن كانوا من السكان

(٦) André Grabar: **Le premier art chrétien,** Ed. Gallimard, Paris 1966, p. 6: «l'appel à l'art à Doura- Europos au début de IIIe siècle] sous forme d'images religieuses est entiérement chrétien».

(٧) **Ibidem,** «c'est par la peinture murale de baptistére de Doura-Europos qu'il convient de commencer l'examen des premiéres peintures chrétiennes». p.68.

(٨) المصدر نفسه، ص٢١.

الأصليين المتنصرين (انظر إتنغهاوزن)، أو ممن استجلبهم الخلفاء الأمويون من الروم (كما يقول بذلك أكثر من مؤرخ عربي مثل المقدسي). هنا يُعترف للمسيحيين السوريين بكونهم السكان الأصليين ولكن توضع مسافة واضحة بينهم وبين أبناء عمومتهم العرب(٩). يوازي المؤرخ الفرنسي ليفيك Lévèque مثلاً، مجارياً تقليداً طويلاً، بين دمشق والأيقونية المسيحية، لصالح بيزنطة بالطبع(١٠).

٢ ـ المسيحيون الشرقيون أنفسهم متفقون، حسب المونسنيور اللبناني نصر الله على أن «الفن البيزنطي لم يأخذ شكله النهائي وإتقانه إلا بعد أن مهد له الفن السوري الطريق»(١١). إن حصص «آسيا الوسطى وسوريا والأراضي المقدسة ومصر»، كما يعددها دانييل روسو(١٢)، في خلق الفن الديني المسيحي معروفة ومشار إليها من قبل الباحثين.

٣ ـ وإذن فإن الحديث عن عناصر بيزنطية فاعلة في صقلية بالذات وهي التي خضع جزء كبير منها طيلة قرون طوال إلى الحكم العربي الإسلامي، هو جزء من هذا الالتباس المحير. للباحث المحايد أن يعتبر الحديث عن هؤلاء (البيزنطيين) حديثاً كذلك عن (السوريين) أو المشرقيين من غير اليونان طالما أن الخلط المستمر في إدراجهم ضمن البيزنطيين هو القاعدة الذهبية في الحديث عن تاريخ الإمبراطورية البيزنطية.

٤ ـ إن الفترة المحددة ما بين العامين ١٢٠٤ و١٤٥٣ هي في الحقيقة فترة الإنجاز التشكيلي البارزة في تاريخ المنطقة العربية، إسلامياً ومسيحياً. لقد استطعنا نحن في عمل غير منشور لنا تعداد ١١ عملاً منمنماتياً تشخيصياً موقّعاً من طرف رسامين، مسلمين في الغالب، للفترة الواقعة بين العامين ١٠٠٩ ـ ١٣٩٩، ناهيك عن الأعمال غير الموقّعة. في هذه الفترة نفسها لدينا أمثلة باهرة لأعمال تندرج في ما يسمى بالفنون التطبيقية (الخزف والنحاسيات...) موقعة كذلك سنعود إليها لاحقاً بالتفصيل.

---

(٩) سوى لدى إتنغهاوزن الذي يذكر أن مسيحيي الكنيسة الشرقية لم يكوّنوا فناً مستقلاً لأنهم كانوا عرباً من الشام والجزيرة. بمعنى أنه يدغم، كما يفعل المنطق السليم، فاعليتهم الحضارية بامتدادها الإنساني والجغرافي الطبيعي.

(١٠) Lévèque: **L'art islamique et indien, Ed. Rencontre Lausanne,** 1967, p. 24 - 25.

(١١) Christine Chaillot: **Rôle des images et vénération des icnes dans les èglises orthodoxes orientales,** Ed. Dialogue entre orthodoxes, Genève, 1933, p. 26, هو يستشهد بنصر الله ونحن نترجم مع قليل من التصرف.

(١٢) Daniel Rousseau: **L'icône, splendeur de ton visage,** Ed. Desclée de Brouwer, Paris 1982, p.48.

٥ ـ إذا كان الفن الإسلامي هو، جوهرياً، تطوير لتقاليد الحرف اليدوية القديمة، النحاسيات والخزف وأعمال الخشب وما إلى ذلك، فإن المسيحيين قد ساهموا مساهمة فاعلة في تطويره. من جهة أوصل السريان في شمال العراق والحرانيون في غرب سوريا المعرفة الكلدانية إلى اليونان (على يد زوسيم Zosime مثلاً) وإلى الفرس (على أيد كثيرة مثل بوسي ويزدين الذي كان يعمل في بلاط كسرى الأول..) وإلى العرب، وهم من جهة أخرى استمروا، في الحضارة العربية الإسلامية، بتطوير الحرف التي كانوا معروفين بإتقانها جيلاً بعد جيل.

ثمة إذن مفصل مهم يتوجب التشديد عليه: إن النساطرة العراقيين والحرانيين سيمنحون إرثهم الحرفي إلى المسيحي حنين بن إسحاق وغيره ممن سيطورون الفرضيات المعروفة واضعين إياها في خدمة الفن الإسلامي بوجهاته الحرفية تلك. إن حنين هو مثال على الكيمياوي المشتغل في خدمة الحرف الفنية الإسلامية. وهو ما سنعود إليه بالتفصيل.

إن التشابه وخصوصاً ذلكم الميل نحو وصف واقعي لا تخطئه العين في المنمنمات السريانية، في أعمال الراهب رابولا، ومن ثم في أعمال المنمنمات العربية الإسلامية الأولى يجيء من خبرة متواصلة جرى تلقفها حقبة بعد أخرى وجيلاً بعد جيل. يقدَّم الإسلام عادة وكأنه انقطاع تاريخي ونفي للتاريخ الاجتماعي والثقافي في المنطقة. هذا التصور غير صحيح. لم يكن يوجد مجموعة مسيحية ذات حدود ثقافية وأخلاقية محددة ومنغلقة إزاء أغلبية مسلمة مسيطرة. بدلاً عن ذلك كان هناك اندغامات من كل نوع، خصوصاً على مستوى المعرفة التقنية والفنية. إن أسلوب منمنمة مدريد يدلنا على تقارب واضح مع أسلوب المنمنمة العربية الإسلامية.

سنعود لاحقاً إلى تفصيل النقاط المثارة أعلاه في الصفحات اللاحقة من الكتاب. إننا نشير إليها هنا مجرد إشارة من أجل وضع الجدل في سياقه التاريخي وتقديم الأمثلة للبرهنة على ما نقول.

٤

دور الثقافة العربية الإسلامية في جزيرة صقلية

الأمر الجديد بالتسجيل أخيراً هنا أن صقلية المعتبرة مكاناً لإنجاز العمل موضوع البحث قد شهدت في تلك الفترة عينها نشاطاً ثقافياً عربياً مكثفاً، خصوصاً في فترة حكم رجار (هو Roger). كانت اليونانية لغة للثقافة إلى جوار لغات أخرى في زمن هذا الملك. ففي أثناء الفتح كان رجار يستولي على الأرض التي فرّ عنها أهلها ويقسمها بين أصحابه. في سنة ١٠٩٣ عقد اجتماع في مازر حضره أصحاب رجار وسلَّم كل واحد منهم صحيفة أو جريدة مكتوبة بالعربية، وأحياناً بالعربية واليونانية معاً، فيها وصف للأرض التي تخصه وبيان عدد الفلاحين والأرقاء في أملاكه[1]. إننا نعرف أن يوجين البلرمي كان يترجم من العربية ويكتب الشعر باليونانية، وأنه قد ترجم مثلاً كتاب (كليلة ودمنة). وكان الشريف الإدريس يرأس (الدائرة الجغرافية) في باليرمو Palermo، وإذا صح أن نتكلم عن أعمال فنية له في زمن رجار، فإنه قد قام برسم صورة الأرض في دائرة من الفضة. يذكر د. إحسان عباس أن الملك رجار مع الأدريسي قد وقع اختياره «على أناس ألبّاء فطناء أذكياء، جهزهم إلى أقاليم الشرق والغرب وسفّر معهم قوماً مصورين ليصوروا ما يشاهدونه عياناً»[2]. كان رجار بالإضافة إلى ذلك يعتمد على المسلمين في الهندسة المعمارية وفي عمل الآلات من كل نوع ومنها آلات تدخل اليوم في حيز الفنون الجميلة. فقد «صنع أحد المسلمين لرجار آلة لرصد الساعات دَرَسَتْ ولم يبق منها إلا كتابة باللغات الثلاث اللاتينية فاليونانية فالعربية، والنص في العربية هو: خرج أمر

(١) د. إحسان عباس: العرب في صقلية، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٧٥ ص١٤١ عن:
Cecilia Waern: Medieaval Sicily, 1010, pp. 32 - 33.

(٢) المصدر نفسه، ص١٦١.

الحضرة الملكية العظيمة الرجارية العلية أيّد الله أيامها وأيد أعلامها بعمل هذه الآلة لرصد الساعات بمدينة صقلية المحمية سنة ست وثلاثين وخمسمائة»(٣).

من بين المهندسين المعمارين المسلمين في صقلية نسمي أبا الليث. كانت اليونانية تجاور العربية واللاتينية، الأمر الذي ربما يفسر سبب كتابة مخطوطتنا باللغة اليونانية بمساهمات عربية تشبه المساهمات المشتركة الموثقة.

(٣) المصدر نفسه، ص١٦٢ نقلاً عن:

Gregorio Rosario: **Rerum Arabicarum quae ad Historiam siculam spectant ampla collectio,** p. 176.

٥

عن تصاوير كابيلا بلاتينا في صقلية

في ما يتعلق بالإنجاز التشكيلي العربي المعروف والمدروس في مدينة باليرمو، وهو رسوم سقف كابيلا بلاتينا، فمن الواضح أن نسبتها إلى المدرسة العباسية، الرافدينية أمر لا يرقى إليه الشك اليوم. إن استنتاجات أوليغ غرابر بهذا الصدد ذات أهمية قصوى، من المستبعد بالنسبة إليه «أن يكون تصوير هذه اللوحات من إبداع فنان مسيحي أو صقلي»، وأيده (مونريه دي فيار) فيما ذهب إليه في كتابه الجامع الذي أوقفه على لوحات السقف، بقوله أن «أسلوبه العراقي لا بد أن يكون من إبداع فنانين وافدين من بلاد الرافدين، وهو ما تؤكده الخلفيات ذات اللون الواحد لعدد من اللوحات والتي كانت من تقاليد الموصل»[1].

البعض يقدم الفرضية المصرية التالية: أن «من المحتمل أن يكون الفنانون المصريون خلال العصر الفاطمي قد أسهموا بإعداد لوحات هذا السقف، رغم تفوق أسلوب تصويرهم على أسلوب التصوير في هذه الكنيسة انذاك»، لكنه يستدرك بالقول أن:

«ثمة احتمال آخر هو أن تكون هذه اللوحات ذات أصل تونسي، فقد شاع الأسلوب العراقي زمناً في تونس التي انطلق المسلمون منها واحتلوا صقلية. واتصلت وشائج السياسة والاقتصاد بين البلدين لأعوام عدة، حتى حكم النورمانديون تونس بدورهم، وسكّ نقوداً ذهبية باسمه»[2].

(١) الاستشهادات مستلة من كتاب ثروت عكاشة: (التصوير الإسلامي، الديني والعربي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٧ ص٢٩٠.
(٢) عكاشة، المصدر نفسه، ص ٢٩٠

٦

الأيقونة والرسم الديني المسيحي العربي في المصادر العربية

إن فرضيتنا بشأن بعض منمنمات هذه المخطوطة تستجيب للحقائق التاريخية. ذلك أن العمل المنمناتي والأيقوني المسيحي العربي هو حقيقة من حقائق التاريخ الفني.

في البدء لنتساءل: ما هي طقوس تكريم الأيقونات؟

هذه الطقوس هي ملمح يخص المذهب الأرثوذكسي وكانت تمارس، على ما يبدو، منذ القرن السابع بحماسة تفوق حماسة تقاليد تكريم رفات القديسين (المذخورة عادة في أوانٍ أو زجاجات). تطلع الأيقونات تاريخياً من بورتريهات الأموات الإغريقية ـ المصرية المرسومة فوق نواويس المومياءات. هذه البورتريهات تضعنا أمام فن لا يبحث عن تفخيم الجسد قدر ما يبحث عن حضور الروح.

قبل القرنين السادس والسابع لم تكن الأيقونات موضع لذاك التكريم الخارق للعادة الذي ستعرفه لاحقاً. لذا فإن أقدم الأيقونات المحفوظة في دير القديسة كاترين في صحراء سيناء وفي متاحف كييف وموسكو تبدو، حسب الباحث كوستاس بابايوانو، خاضعة لتذبذب الجماليات المحيطة بها يومذاك[١].

يرد ذكر الأيقونة، كما كتبنا ذات مرة، في مصادر عربية قديمة، لعل أوضحها ما يورده المؤرخ ابن أبي أصيبعة (دمشق ١٢٠٣ ـ ١٢٦٩م) بشأن حنين بن إسحاق (الطبيب العربي النصراني ٨٧٣م):

---

(١) Kostas Papaioannpou: **La peinture byzantine et russe,** Ed. Rencontre, Lausanne 1965, p. 164.

«..فلما كان في غد ذلك اليوم، أخرج حنين (ابن إسحاق) من كمه كتاباً فيه صورة المسيح مصلوباً، وصور ناس من حوله.

فقال له الطيفوري: يا حنين هؤلاء صلبوا المسيح؟

قال: نعم.

فقال له: ابصق عليهم.

قال حنين: لا أفعل.

قال الطيفوري: ولِمَ؟

قال: لأنهم ليسوا الذين صلبوا المسيح إنما هي صور.

فاشتد ذلك على الطيفوري ورفعه إلى المتوكل يسأله إباحة الحكم عليه بديانة النصرانية»(٢)

الواقعة إياها ينقلها المؤرخ المسيحي ابن العبري في (تاريخ مختصر الدول) على الشاكلة التالية:

«وكان الطيفوري النصراني الكاتب يحسد حنيناً ويعاديه. واجتمعا يوماً في دار بعض النصارى ببغداد وهناك صورة المسيح والتلاميذ وقنديل يشتعل بين يدي الصورة.

فقال حنين لصاحب البيت: لِمَ تضيّع الزيت؟ فليس هذا المسيح ولا هؤلاء التلاميذ وإنما هي صور.

فقال الطيفوري: إن لم يستحقوا الإكرام فابصق عليهم.

فبصق، فأشهد عليه الطيفوري ورفعه إلى المتوكل فسأله إباحة الحكم عليه لديانة النصرانية..»(٣).

ويورد ابن أبي أصيبعة أيضاً في مكان آخر من كتابه مؤامرة حيكت ضد حنين بن إسحاق نفسه من طرف بختيشوع المتطبب. هذه الحكاية المروية على لسان حنين تمثل خير تمثيل الدور الذي كانت تحتله الأيقونات في حياة المسيحيين العرب:

«وأنا الآن أذكر ههنا آخر الأخبار التي حفروها لي، سوى ما كان لي معهم خاصة مع بني موسى والجالينوسيين والبقراطيين في أمر البهت الأول. وهذه قصة المحنة الأخيرة القريبة.

وهي أن بختيشوع بن جبرائيل المتطبب عمل عليَّ حيلة تمت له عليَّ، وأمكنته مني، أرادته

(٢) ابن أبي أصيبعة: **طبقات الأطباء**، دار الثقافة، بيروت، ط٣ سنة ١٩٨١ ج٢ ص ١٤٨ - ١٤٩.

(٣) غريغوريوس الملطي المعروف بابن العبري المتوفى سنة ٦٨٥هـ: **تاريخ مختصر الدول**، مؤسسة نشر منابع الثقافة الإسلامية، قم/ إيران، من دون تاريخ، ص ١٤٥. نشير إلى أننا نعرف لابن العبري كتابين هما هذا الذي نستشهد به الآن وهو مكتوب بالعربية مباشرة بقلم مؤلفه، ثم كتابه الآخر **(تاريخ الزمان)** الذي سيجري الاستشهاد به كذلك وهو مكتوب بالسريانية ومترجم إلى العربية.

فنّي. وذلك أنه استعمل قونة عليها صورة السيدة مار تمريم[٤] في حجرها سيدنا المسيح والملائكة قد احتاطوا بها، وعملها في غاية ما يكون من الحسن وصحة الصورة، بعد أن غرم عليها من المال شيئاً كثيراً. ثم حملها إلى أمير المؤمنين المتوكل. فاستحسنها المتوكل جداً، وجعل بختيشوع يقبّلها بين يديه مراراً كثيرة.

فقال له المتوكل: لِمَ تقبّلها؟

فقال له: يا مولانا إذا لم أقبل صورة سيدة العالمين فمن أقبل؟

فقال له المتوكل: وكل النصارى هكذا يفعلون؟

فقال: نعم يا أمير المؤمنين، وأفضل مني، لأني أنا قصّرتُ أنا بين يديك، ومع تفضيلنا معشر النصارى فإني أعرف رجلاً في خدمتك، وأفضالك وأرزاقك جارية عليه من النصارى يتهاون ويبصق عليها، وهو زنديق ملحد، لا يقرّ بالوحدانية ولا يعرف آخرة، يستتر بالنصرانية وهو معطل مكذّب بالرسل.

فقال له المتوكل: من هذا الذي هذه صفته؟

فقال له: حنين المترجم.

فقال المتوكل: أوجه أحضره، فإن كان الأمر على ما وصفت نكلتُ به وجلدته في المطبق مع ما أتقدم به في أمره من التضييق عليه وتجديد العذاب.

فقال: أنا أحب أن يؤخر مولاي أمير المؤمنين إلى أن أخرج وأقيم ساعة، ثم تأمر بإحضاره.

فقال: إني أفعل ذلك.

فخرج بختيشوع من الدار وجاءني.

فقال: يا أبا زيد، أعزك الله، ينبغي أن تعلم أنه قد أهدي إلى أمير المؤمنين قونة قد عظم عجبه بها، وأحسبها من صور الشام، وقد استحسنها جداً، وإن نحن تركناها عنده ومدحناها بين يديه تولّع بها في كل وقت، وقال هذا ربكم وأمه مصوَّرَين، وقد قال لي أمير المؤمنين: انظر إلى هذه الصورة ما أحسنها وأيش تقول فيها؟ فقلت له: صورة مثلها يكون في الحمامات وفي البيع وفي المواضع المصوَّرة، وهذا مما لا نبالي به ولا نلتفت اليه. فقال: وليس هي عندك شيء؟ قلت: لا! قال: فإن تكن صادقاً فابصقْ عليها. فبصقت وخرجت من عنده وهو يضحك ويعطعط بي. وإنما فعلتُ ذلك ليرمي بها ولا يُكثِر الولع بنا بسببها ويعيّرنا دائماً، ولاسيما إن حرد أحد من ذلك، فإن الولع يكون أزيد. والصواب إن دعا بك وسألك عن مثل ما سألني أن تفعل كما فعلتُ أنا، فإني قد عملت على لقاء سائر من يدخل إليه من أصحابنا، وأتقدم إليهم أن يفعلوا مثل ذلك.

---

(٤) مار تريم: السيدة مريم.

(يعاود حنين القول الآن) فقبلتُ ما وصّاني به، وجازتْ عليّ سخريته وانصرف. فما كان إلا ساعة حتى جاءني رسول أمير المؤمنين فأخذني إليه، فلما دخلتُ عليه إذ القونة موضوعة بين يديه،

فقال لي: يا حنين ترى ما أحسن هذه الصورة وأعجبه؟

فقلتُ: والله إنه لكما ذكر أمير المؤمنين.

فقال: فأيش تقول فيها؟

فقلتُ: مثلها مصوَّرٌ في الحمامات وفي الكنائس وفي سائر المواضع المصوَّرة كثيراً.

فقال: أوَ ليس هي صورة ربكم وأمه؟

فقلت: معاذ الله يا أمير المؤمنين! أن لله تعالى صورة ويصوَّرا ولكن هذا مثال في سائر المواضع التي فيها الصور.

فقال: فهذه إذن لا تنفع ولا تضرّ؟

فقلتُ: هو كذلك يا أمير المؤمنين.

فقال: فإن كان الأمر على ما ذكرتَ فابصق عليها؟

فبصقتُ عليها، فللوقت أمر بحبسي، ووجه إلى ثوذيسيس الجاثليق فأحضره، فلما دخل عليه ورأى القونة موضوعة بين يديه وقع عليها قبل أن يدعو له فاعتنقها، ولم يزل يقبلها ويبكي طويلاً، فذهب الخدم ليمنعوه فأمر بتركه. فلما قبّلها طويلاً على تيك الحالة أخذها بيده وقام قائماً، فدعا لأمير المؤمنين وأطنب في دعائه، فردَّ عليه وأمره بالجلوس. فجلس وترك القونة في حجره.

فقال له المتوكل: أي فعل هذا تأخذ شيئاً كان بين يدي وتتركه في حجرك عن غير أذني؟

فقال له الجاثليق: نعم يا أمير المؤمنين ! أنا أحق بهذه التي بين يديك، وإن كان لأمير المؤمنين أطال الله بقاءه أفضل الحقوق، غير أن دياتني لم تدعني أن أدع صورة أسيادي مرمية على الأرض، وفي موضع لا يعرف مقدارها، بل لعله أن يعرف لها قدر، لأن هذه حقها أن تكون في موضع يعرف فيه حقها، ويسرج بين يديها أفضل الأدهان من حيث لا تطفأ قناديلها، مع ما يبخر به من أطايب البخور في أكثر الأوقات.

فقال أمير المؤمنين: فدعها في حجرك الآن.

فقال الجاثليق: إني أسأل مولاي أمير المؤمنين أن يجود بها عليّ، ويعمل على أنه قد يقطعني ما مقدار قيمته مائة ألف دينار في كل سنة حتى أقضي من حقها ما يجب عليّ ثم يسألني أمير المؤمنين ما أحب بعد ذلك فيما أرسل إليّ بسببه.

فقال له: قد وهبتها لك، وأنا أريد أن تعرفني ما جزاء من بصق عليها عندك؟

فقال له الجاثليق: إن كان مسلماً فلا شيء عليه، لأنه لا يعرف مقدارها، لكن يعرَّف ذلك ويلام ويوبخ على مقدار ما فعل حتى لا يعود إلى مثل ذلك مرة أخرى. وإن كان نصرانياً وكان جاهلاً لا يفهم ولا معرفة عنده فيُلام ويُزجر بين الناس، ويُتهدد بالجروم العظيمة ويُعذل حتى يتوب. وبالجملة إن هذا فعل لا يقوم عليه إلا جاهل لا يعرف مقدار الديانة. فإن كان عاقلاً وقد بصق عليها فقد بصق على مريم أم سيدنا وعلى سيدنا المسيح.

فقال له أمير المؤمنين: فما الذي يجب على من فعل ذلك؟

فقال: ما عندي يا أمير المؤمنين إذ كنت لا سلطان لي أن أعاقبه بسوط أو بعصا، ولا لي بحبس ضنك، بل أحرمه وأمنعه من الدخول إلى البيع، ومن القربان، وأمنع النصارى من ملابسته وكلامه، وأضيِّق عليه ولا يزال مرفوضاً عندنا إلى أن يتوب ويقلع عما كان عليه، وينتقل ويتصدق ببعض ماله على الفقراء والمساكين مع لزوم الصوم والصلاة، فحينئذ نرجع إلى ما قال كتابنا وهو إن لم تعفوا للخاطئين لم يغفر لكم خطاياكم، فتحل حرم الجاني ونرجع إلى ما كنا عليه.

ثم إن أمير المؤمنين أمر الجاثليق بأن يأخذ القونة، وقال له: افعل بها ما تريد، وأمر له معها ببدرة دراهم، وقال له: أنفق ما تأخذه على قونتك. فلما خرج الجاثليق لبث قليلاً يتعجب منه ومن محبته لمعبوده وتعظيمه إياه. ثم قال: إن هذا الأمر عجيب. ثم أمر باحضاري فأحضرت إليه وأحضر السوط والحبال وأمر بي فشددتُ مجرداً بين يديه، وضربت مائة سوط، وأمر باعتقالي والتضييق عليّ..»[٥].

ثمة أكثر من معلومة في هذا النص النادر المهم:

أولاً: إن الكلمة (قونة) تبدو تعريباً موفقاً للكلمة اليونانية أيقونة eikona وإن الكلمة كانت مستخدمة منذ القرن التاسع الميلادي على الأقل في العالم العربي. الكلمة (قونة) ذاتها ما زالت مستعملة حتى يومنا هذا، على حد علمنا، في فلسطين وغيرها من مناطق الشام.

ثانياً: إن صناعة الأيقونات كانت سائدة في بلاد الشام كما يقول النص. وإن المؤمنين كان يدفعون لصُناعها مبالغ طائلة.

ثالثاً: يشير النص صراحة إلى أن البيَع والكنائس كانت مزينة بهذه الأيقونات.

رابعاً: إن النص يعلمنا ببعض طقوس تقديس الأيقونات مثل إشعال الشموع وحرق البخور حولها.

(٥) ابن أبي أصيبعة: **طبقات الأطباء**، دار الثقافة، بيروت، ط٣ سنة ١٩٨١، ج٢ ص ١٥٣ - ١٥٦

خامساً: إن التكوين composition العام لأيقونات العصر العباسي لا يختلف بشيء عن التكوين الذي نعرفه في الأيقونات المتبقية حيث تُقدَّم (صورة السيدة مار مريم في حجرها سيدنا المسيح والملائكة قد احتاطوا بها) كما يقول النص.

سادساً: إن شعائر إكرام الأيقونات كانت محترمة من طرف الدولة العباسية، رغم أننا نستشف وجود حوار وجدل عميق حول شرعية الموضوع.

هذا الجدل هو المحفز لثاوذورس أبي قرة (أسقف حران المتوفى حوالى سنة ٨٢٥م أي زمن الرشيد والمأمون) المذكور في الصفحات السابقة على تكريس كتاب كامل عن شرعية الأيقونات هو عمله المعنون «ميمر في إكرام الأيقونات» المتقدم في الزمن قليلاً على زمن بختيشوع، وفيه يتناول بالتحليل بشكل تفصيلي نقاده المسلمين واليهود الذين كان واضحاً أنهم رأوا عياناً تلك الأيقونات وما كان يُرسم عليها. الكتاب نشر سنة ١٩٨٦ بتحقيق للأب الدكتور إغناطيوس ديك من إكليروس أبرشية حلب للروم الكاثوليك(٤٧). نحاول هنا تقديم مقاطع ضافية من تحليلات أبي قرة بصدد الأيقونات:

«إنك أخبرتنا يا أخانا أنبا ينَّة المقدس، وأنت عندنا بالرها، أن كثيراً من النصارى يتركون السجود لصورة المسيح إلا هنا، الذي أمكن أن تكون له صورة لتجسده من روح القدس ومن مريم العذراء برحمته من أجل خلاصنا، وصور قديسيه الذين تصلَّبوا بروح القدس...»(٤٨).

«إنه ينبغي لمن امتنع من السجود للصور لقبحه عند البرانيين أن يرفض غير ذلك من أسرار النصرانية لسماجته عند أولئك»(٤٩).

«وإن قال غيرك ممن يدعي الإيمان: إنه لا يقبل هذا كله، فذاك يقول لا محالة: إن الله جالس على العرش، ويقول إن لله يداً ووجهاً ونحو ذلك مما لا نتفرَّغ ها هنا لتتبعه»(٥٠).

يذكر الأب الدكتور أغناطيوس ديك أن: «أبا قرة يشير بشكل خاص إلى صورة السيد المسيح المكرمة في الرها (...) وكانت الصورة تكرم في كنيسة تسمى كنيسة صورة المسيح. كان لهذه الصورة مكانة كبرى لدى المسيحيين، حتى أن الإمبراطور البيزنطي رومانوس وضع بين شروط الصلح مع العرب نقل أيقونة الرها إلى القسطنطينية. وتمَّ ذلك

(٦) ثاوذورس أبي قرة: **ميمر في إكرام الأيقونات**، تحقيق الأب الدكتور إغناطيوس ديك، الناشر: المكتبة البولسية، جونيه والمعهد البابوي الشرقي، روما، ١٩٨٦.

(٧) المصدر نفسه، ص ٨٧

(٨) المصدر نفسه، ص ٩٠

(٩) المصدر نفسه، ص ١٠٦

عام ٩٤٤، وأقيم عيد خاص لهذا الحدث في الكنيسة البيزنطية يوم ١٦ آب»(١٠).

تبدو فقرة أبي قرة (وإن قال غيرك..إلخ) وكأنها تذكير بما جاء لدى الكثير من طوائف المسلمين من أوصاف مجسمة لله تعالى. بعض هذه الطوائف تذهب بعيداً في تجسيم صورة الله، وهم المسمَّوْن بالمشبِّهة.

«وليعلم أنه لا شيء من تلك الأنواع بأعم في الكنيسة من الصور. فما من بلاد لعمري إلا وفي كنائسها صور القديسين»(١١).

«وإن أردت أن تعلم مع هذا أن السجود لصورة المسيح وصور القديسين أصل ثابت في كنيسة إلهنا فاسمعْ ما يقول فيها مار أثناسيوس المشهور القديم في المعلمين (..) سأل أنطياخس وقال: ما شأننا نسجد للصور والصليب التي هي صنعة النجارين كالأوثان والله قد أمر في الأنبياء أن لا يُسجد لصنعة الأيادي. فأجابه مار أثناسيوس وقال: ليس سجودنا لله كسجودنا للصور، نحن المؤمنين، كعبادة الأوثان لا يكون. بل إنما نُبدي سجودنا للصور وللصليب بالوجه الذي الصورة له، حباً وعشقاً إياه..»(١٢).

«..إن رجلاً من العُبّاد كان يؤذيه شيطان الزنا، ويَكبُّ عليه إكباباً عنيفاً. فذات يوم تراءى له الروح مواجهة، فقال له: إنْ أردتَ ألا أقاتلك، فلا تسجد لهذه الصورة، وأنا أبتعد عنك. وكانت صورة سيدتنا والدة الإله مرتمريم. فيا ليت شعري ما نقول في هؤلاء المجتنبين الذين يأمرونا ألا نسجد لأصنام وصور القديسين التي إنما تُرسَم وتُمثَّل عندنا للتذكرة فقط، لا لشيء آخر»(١٣).

«فأما أوسابيوس، أسقف قيسارية فلسطين (..) فإنه يذكر (..) المرأة التي شفاها ربنا من سيل دمها (..) إن قدّام بيتها صنماً من نحاس على شكل مرأة، والصنم جاثٍ على ركبتيه، ويداه مبسوطتان، مبتهلاً على شبه تلك المرأة (..) ومقابله صنم من نحاس شبه رجل منتصبٍ واقف ملتحف برداء، باسط يده إلى هذه المرأة. ومن تحت رِجلَي هذا الصنم، فوق السوطلة، ينبت عقار ما، غريب من منظره من العقاقير، طالع إلى طرف ردائه، وهو دواء لكل وجع. والتمثال يشبه مخلصنا في ما يقولون، وقد بقي حتى أيامنا، وأبصرناه بأعيننا حيث ذهبنا إلى هذه المدينة. وليس عظيماً أن صنع هذا الذين كانوا من الأمم وانتفعوا من مخلّصنا، إذ نراهم قد صوّروا بالألوان السِلِّحيين مار بولس ومار بطرس والمسيح نفسه، صوراً باقية هوذا هي حتى اليوم»(١٤).

(١٠) المصدر نفسه، ص ٧٩
(١١) المصدر نفسه، ص ١١٣
(١٢) المصدر نفسه، ص ١١٥
(١٣) المصدر نفسه، ص ١١٧ - ١١٨.
(١٤) المصدر نفسه، ص١١٩ - ١٢٠.

«والعجب من قائلي هذا القول (يقصد المسلمين) أنهم هم يصورون الشجر، ولا يعلمون أنه إن كان مصورو الأحياء يكلفون أن ينفخوا أرواحاً في ما صوَّروا، كلِّفوا هم أن يَنْفُشُوا صورهم ويجعلوها نامية مثمرة. وكلا الأمرين في القدرة عند الناس واحد. وقد وجب على هؤلاء أن يعذبوا لتصويرهم الشجر، إذ لا يقدرون أن يجعلوا تلك الصور على ما ذكرنا»[١٥].

«وقد كان ينبغي لهم بقدر فهمهم أن يعلموا أنهم في تصويرهم الشجر مخالفون لقول الله في الناموس: لا تصنع لك شبه كل ما في السماء وما في الأمياه تحت الأرض. لأن الله لم يقل: لا تصنعْ لكَ شبه حي، بل عم الأشياء كلها من الحي وغيره. وهم يعيبون على غيرهم ما يصنعون مثله وهم لا يحسون»[١٦].

واعتراض أبي قرة هذا موجه إلى بعض علماء المسلمين الذين يبيحون تصوير الشجر على أساس أنه مما لا روح فيه ويحرمون تصوير ذوي الأرواح. يذكّر أبو قرة بالحديث النبوي الشريف : «وعن ابن عباس رضي الله عنهما قال: سمعتُ رسول الله (ص) يقول: (كل مصوِّر في النار يجعل له بكل صورة صورها نفس فيعذبه في جهنم). قال ابن عباس: فإن كنتَ لا بد فاعلاً فاصنع الشجر وما لا روح فيه. متفق عليه»[١٧].

«نحن النصارى، إذا سجدنا بين يدي صورة المسيح والقديسين إنما سجدتنا ليس لتلك الدفوف والألوان، بل إنما للمسيح المستوجب السجود له في كل نحو، والقديسين المستوجبة على وجه الكرامة»[١٨].

«لكن حزقيال حيث رأى مركبة النار، زعم أن فيها وجه إنسان ووجه أسد ووجه ثور ووجه عُقاب، وفوق الكرسي كمنظر الإنسان. ثم قال حزقيال: هذه رؤية شبه تسبحة الرب، فرأيتُ وخررت على وجهي. وردد ذلك مراراً في كتابه»[١٩].

«..إن الكتاب والصور هما تذكرة الأشياء التي تدل عليها، والصور في التذكير أبلغ من الكتاب، لإفهامها من لا يقرأ، ولأنها أثبتُ إفهاماً من الكتاب»[٢٠].

«أفهل الكتاب إلا صورة للكلمة المسموعة، وهذه صورة للكلمة الناطقة العنصرية، كما قد ذكرنا..»[٢١].

(١٥) المصدر نفسه، ص ١٣٦.
(١٦) المصدر نفسه، ص ١٣٧.
(١٧) رياض الصالحين للإمام النووي الدمشقي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ١٩٨٨ ص٤١٥.
(١٨) ميمر، مرجع أعلاه، ص ١٤٢.
(١٩) المصدر نفسه، ص ١٤٦.
(٢٠) المصدر نفسه، ص ١٥٢.
(٢١) المصدر نفسه، ص ١٦٨.

«فأما صورة المسيح إلهنا المتجسد من مريم العذراء، فإنها إياها نذكر من بين الصور ها هنا، لأنها تكرم بالسجود في مدينتنا الرها المباركة، خاصة في أوقات وأعياد وحجوج تكون لها. فقد كنا أحبّ إن كان أحد من النصارى ينبو عن السجود لها، أن يصوِّرَ أباه على باب كنيسةِ صورةِ المسيح. وأعزمُ على كل من يسجد لصورة المسيح إذا خرج من عندها، أن يبصق في وجه صورة أبيه، ولا سيما إن كان أبوه هو الذي ورَّثه ألا يسجد للصورة المقدسة. حتى أنظرَ إن كان يغضب لذلك أم لا ولكن هذا غير مشكوك فيه، إن هذا كان ينشرح أن يكافئ من فعل ذلك بصورة أبيه مكافأة تبلغ منه نزع النفس في المِثل. ثم نقول له: إن كان هو أن صورة أبيك وصل إليك غضبه حتى أفضى بك إلى هذه الغاية، كذلك فاعلمْ أن كرامة صورة المسيح واصل إليه سرورها. وهو مكافئ لمن يسجد لها من الخير ما يعدِل ما تصنع أنت من الشر بمن يبصق في وجه صورة أبيك وأكثر، بقدر كرمه الذي لا يحيط به وهم.

ولو أن ملكاً في المثل قُذِفتْ أمه في العامة برجل كان صعلوكاً، وكانت العامة تعرف حلية أم الملك، وحلية الرجل المقذوفة به. ثم صوَّر إنسان على دفٍ أم الملك مجامعةً لذلك الصعلوك، فشهر صورتها في المدينة، يطوف بها في أسواقها وأزقتها التماس الفضيحة. ماذا ترون كان موقعه من الملك؟ ألمْ يكن الملك يقطعه عضواً عضواً لا محالة؟ ولو ذهب الفاعل لهذا أن يعتذر عند الملك ويقول : إني لم أفعل بأمك شيئاً، إنما فعلتُ ذلك بدف وألوان، لكان يزيد غيضه عليه لمكابرته إياه وطمعه في عقله. فبحسب هذا يكرم ربنا الملك السماوي لمن شهَّر صورته وسجد لها(٢٢). «واعلموا يا إخوتي أنه لا تَمُنّ النصارى في المثل على المسيح بشيء مثل ما يمنون عليه بتصويرهم إياه في كنائسهم وسجودهم لصورته، ولا سيما إذا صوروه مصلوباً مفضوحاً»(٢٣).

إن وجود هذه الصور المقدسة، الأيقونات، في العالم العربي والإسلامي مبرهن كذلك في ما يورده الشابشتي في كتابه (الديارات)، وهو يتحدث عن دير القصير في مصر:

«وفي هيكله صورة مريم وفي حجرها صورة المسيح عليه السلام. والناس يقصدون الموضع للنظر إلى هذه الصورة»(٢٤).

ويضيف المقريزي في (الخطط) بعد أن ينقل العبارة أعلاه عن الشابشتي يقول:

«وفي أعلاه (أي الدير) غرفة بناها أبو الجيش خمارويه بن أحمد بن طولون لها أربع طاقات

(٢٢) المصدر نفسه، ص٢١٠ - ٢١١.

(٢٣) المصدر نفسه، ص ٢١٢.

(٢٤) أبو الحسن علي بن محمد المعروف بالشابشتي المتوفى سنة ٣٨٨ هـ (٩٩٨م): الديارات، تحقيق: كوركيس عواد. دار الرائد العربي، بيروت، ط٣، سنة ١٩٨٦ ص ٢٤٨.

إلى أربع جهات وكان كثير الغشيان لهذا الدير معجباً بالصورة التي يستحسنها ويشرب على النظر إليها..»[٢٥].

في كتابه (تاريخ الأقباط المعروف بالقول الإبريزي للعلامة المقريزي)[٢٦] يعاود المقريزي هذا القول عينه، في حين أنه يوحي لنا في الكتاب هذا أن رسوم (دير الرسل) في مدينة أدرنكة إنما هي بعض من بقايا رسوم الفراعنة القدماء: «وأديرة أدرنكة المذكورة قريب بعضها من بعض، وبينها مغاور عديدة، منقوش على ألواح فيها نقوشات من كتابة القدماء كما على البرابي، وهي مزخرفة بعدة أصباغ ملونة، تشتمل على علوم شتى»[٢٧].

وحسب المؤرخ المسيحي يحيى بن سعيد الأنطاكي في كتابه (تاريخ الأنطاكي المعروف بصلة تاريخ أوتيخا) فإن دير القصير قد هدم في زمن الخليفة الفاطمي الحاكم سنة ٣٩٩هـ أي سنة ١٠٠٨م ونُهب جميع ما فيه[٢٨].

كما يتحدث المقريزي، في حوادث سنة ٧٥٤هـ أي ١٣٥٣م، عن جماعة كادوا يؤججون فتنة وهم يكتبون:

«فتيى في رجل يدعي الإسلام ويوجد في بيته كنيسة وصلبان وشخوص من تصاوير النصارى...»[٢٩].

مثل هذا التصوير الديني كان موجوداً على الكعبة نفسها، حسب الكثير من المؤرخين المسلمين الجادين. يذكر الأزرقي أن قد:

«... زوّقوا سقفها وجدرانها من بطنها ودعائمها وجعلوا في دعائمها صور الأنبياء، وصور الشجر وصور الملائكة، فكانت فيها صورة إبراهيم خليل الرحمن: شيخ يستقسم بالأزلام وصورة عيسى بن مريم وأمه، وصورة الملائكة عليهم السلام أجمعين، فلما كان يوم فتح مكة دخل رسول الله (ص) فأرسل الفضل بن العباس فجاء بماء زمزم ثم أمر بثوب وأمر بطمس تلك الصور، فطمست قال: ووضع كفه على صورة عيسى بن مريم وأمه عليهما السلام،

(٢٥) المقريزي: **كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار**، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، دون تاريخ، مجلد ٢ ص ٥٠٢.

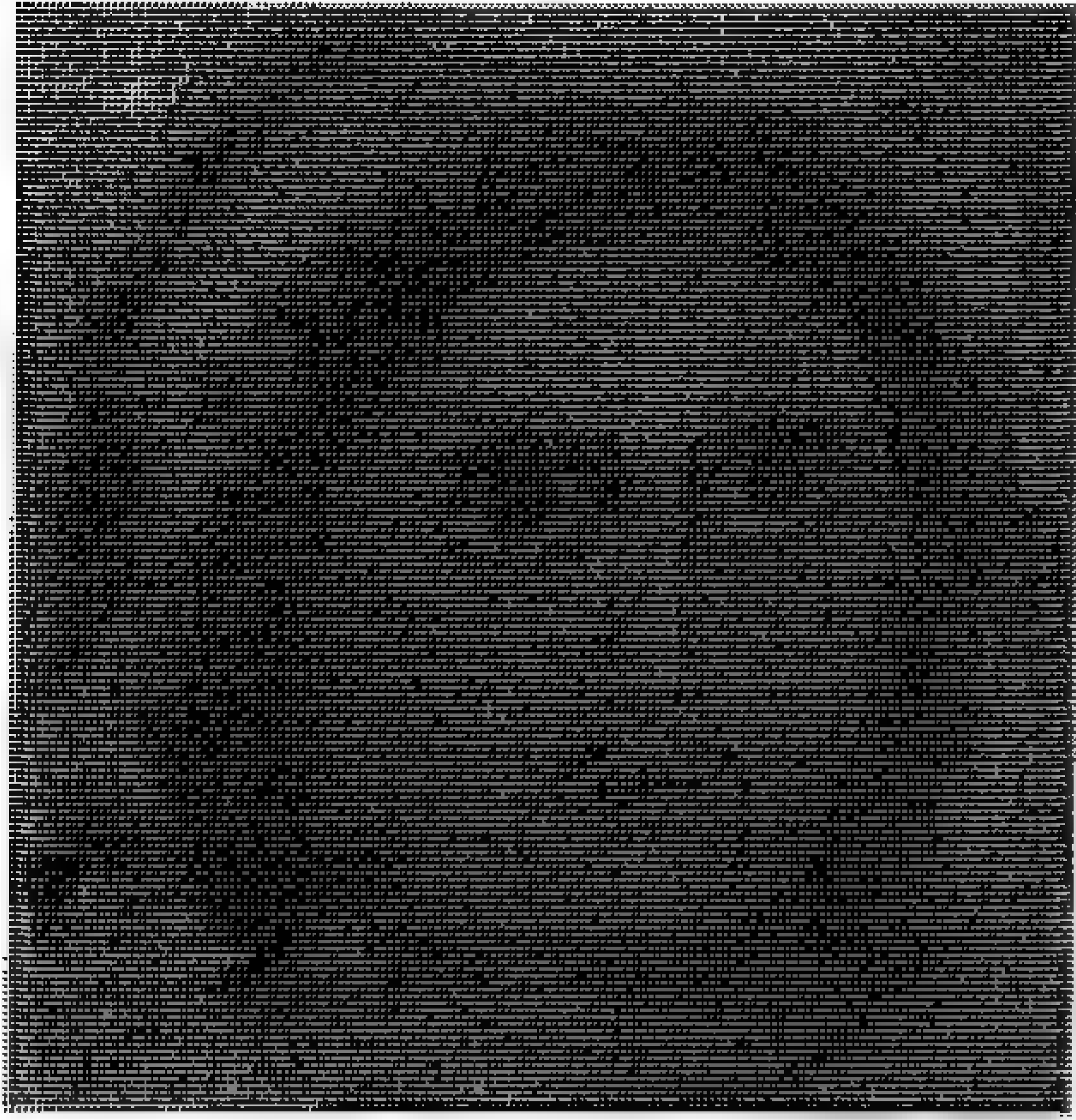
(٢٦) المقريزي: **تاريخ الأقباط المعروف بالقول الإبريزي للعلامة المقريزي لتقي الدين المقريزي**، دراسة وتحقيق الدكتور عبد المجيد دياب، دار الفضيلة، القاهرة ١٩٩٨، ص١٥١.

(٢٧) المصدر نفسه، ص ١٦٩.

(٢٨) يحيى بن سعيد الأنطاكي: **تاريخ الأنطاكي المعروف بصلة تاريخ أوتيخا**، حققه وصنع فهارسه د. عمر عبد السلام تدمري، جروس برس، طرابلس/ لبنان، ١٩٩٠ ص ٢٨٢.

(٢٩) **الخطط**، ج٢ ص ٦٢.

وقال امحوا جميع الصور إلا ما تحت يدي فرفع يديه عن عيسى بن مريم وأمه ونظر إلى صورة إبراهيم فقال: قاتلهم الله جعلوه يستقسم بالأزلام ما لإبراهيم وللأزلام؟ »(٣٠).



يخيل إلينا أن أقرب الرسوم الموجودة حالياً إلى رسم الكعبة الموصوف هنا هو ما نستطيع أن نراه في كتاب د. عبد الرحمن الأنصاري المكرس لقرية الفاو (ص ٧٠ - ١٣٩)(٣١) الذي يقول عنه بأنه «يمثل امرأة ترتدي رداء فضفاضاً وتحمل ما يبدو وكأنه طفل» وفي الصفحة ٧٣ - ١٣٧ يوجد رسم أكثر وضوحاً وأهمية، يقول عنه بأنه «يمثل شخصية غير بارزة يحيط بها من كل جانب رسم لفتاتين متوجتين بأكليل من العنب. في الجهة اليمنى نقشت كلمة (زكي)».

فريسك من (قريّة أو قرية الفاو) في العربية السعودية حالياً (بين القرنين الثاني والخامس الميلادي). في الجهة اليمنى نقشت كلمة (زكي).

تدل الآثار الفنية المهمة المكتشفة أخيراً في (قرية) هذه، على علاقة معينة بين مسيحيي غرب الجزيرة العربية مع الحضارات اليونانية والرومانية المجاورة. لكن الصورة التي ننشرها هنا تشهد على رسم ديني أيقوني مسيحي في قلب الجزيرة العربية نفسها. بغض النظر عن المعالجة التشكيلية ورمزية عنقود العنب خلف الرأس اللتين تحيلاننا على الفن المسيحي، فإن الكتابة لوحدها (زكي) تبرهن أننا أمام رسم ديني، رغم أن مؤلفي الكتاب المتعلق بهذه القرية يقولون إنها كانت وثنية تعبد بشكل أساسي إلهاً عربياً اسمه (كهل) من بين آلهة أخرى معروفة كاللات وعثر ـ أشرق والعزى ومناة وود وشمس.

يبدو لنا أن تمثيلات تصويرية من ذات الطبيعة الشكلية والأسلوب والمعالجة والمضمون الديني لعمل (قرية) هذا، كانت موجودة في الكعبة نفسها حسب رواية المؤرخ الأزرقي في (تاريخ مكة) الواردة حرفياً أعلاه. أليس ثمة من علاقة بين الأثر الذي يصفه الأزرقي والعمل الذي نراه أمامنا؟

(٣٠) الأزرقي: **تاريخ مكة**، مدريد، دون تاريخ، ص ١٦٥ - ١٦٦.

(٣١) A.R. al-Ansary: **Qaryat al-Fau, a Portrait of Pre-Islamic Civilization in Saudi Arabia,** édition bilingue anglais-arabe, Ed. Uneversity of Riyadh 1982.

ثمة أمثلة كثيرة عن حضور الرسم الديني المسيحي العربي، مثل ذلك الشعر الذي يورده ياقوت الحموي في (معجم الأدباء):

«أنشدنا أبو علي الحسن بن أحمد بن أبي الناس العسقلاني في صورتين كانتا على كنيسة تعرف بكنيسة ابن مريم على شرقي محملها، والكنيسة عند باب الصوارف بعسقلان:

لو ذقتما طعم العناق لغافضت[٣٢] شخصيكما الدنيا بوشك عناقِ
لم تغفل الأيام حالكما بها عمداً لترفيه ولا إشفاقِ
بل للأمور نهاية علقت بها حُجزتْ أوامرها عن الطراقِ
فإذا انقضت أيامها عادت لها تلك الوقاحة أضيق الأطواقِ
وكأنني بالدهر قد أجراكما كبنية تفريقاً بغير تلاقي

قال: فما مضى لهذا الشعر إلا سنة أو نحوها حتى أمر الحاكم بهدم الكنائس فهُدِّمتْ، وهُدِّمتْ هذه الكنيسة وأزيل الشخصان، فأنشدني لنفسه أبياتاً في ذلك يرثيهما بها:

طوباكما من دميتين تعانقا وتفرقا من بعد طول عناقِ
طال اعتناقهما فما نعما به وكذاك ما أليما لوشك فراقِ
أجرتهما الدنيا بها إذ مُثِّلت بمشابة الأولاد في الإشفاقِ
صانتهما عن كل طارقِ حادثٍ عند الغروب ومبتدا الإشراقِ
حتى إذا بلغا نهاية موعدٍ فلتْ عناقهما عن الأعناقِ
ومحتْ رسومهما كأن لم تمثلا للناظرين مراميَ الأحداقِ
حسبي من الأيام معرفتي بها وتصرّف الحِدثان في الآفاق

(الشعر)».[٣٣]

وما يذكره المقدسي من أنه رأى على ثلاثة فراسخ من مدينة دبيل:

«ديراً أبيض من حجر منقور مثل قلنسوة فيه صورة مريم ..»[٣٤]

كما ما يحكيه إخوان الصفا عن:

«أولئك الذين اتخذوا أصناماً على صور الأنبياء والأولياء وصوروا تماثيل على ما فعلت النصارى في بيعهم من التماثيل والصور مثل أشباه المسيح (ع) وروح القدس وجبرائيل ومريم،

(٣٢) غافضه أي باغته وأخذه على حين غرة.
(٣٣) ياقوت الحموي: **معجم الأدباء**، ج ٤، ص ٣٤٤ - ٣٤٥.
(٣٤) المقدسي: **أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم**، ص ٣٨١.

وكذلك أحوال المسيح في متصرفاته ليكون ذلك تذكاراً لهم بأحواله كيفما يموا تلك التصاوير والتماثيل»(٣٥).

بعد استرجاع صلاح الدين الأيوبي القدس من الإفرنج، يروي ابن الأثير التالي:

«..ثم إن الرهبان والقسوس وخلقاً كثيراً من مشهوريهم وفرسانهم لبسوا السواد وأظهروا الحزن على خروج البيت المقدس من أيديهم وأخذهم البطرك الذي كان بالقدس ودخل بهم بلاد الفرنج يطوفها بهم جميعها ويستنجدون أهلها ويستجيرون بهم ويحثونهم على الأخذ بثأر البيت المقدس، وصوّروا المسيح (ع) وجعلوه مع صورة عربي يضربه. وقد جعلوا الدماء على صورة المسيح (ع) وقالوا لهم: هذا المسيح يضربه محمد نبي المسلمين وقد جرحه وقتله فعظم ذلك على الفرنج فحشروا وحشدوا حتى النساء فإنهم كان معهم على عكا عدة من النساء يبارزن الأقران»(٣٦).

ويستعير أبو الفدا القصة ذاتها قائلاً:

«كان قد اجتمع بصور أهل البلاد التي أخذها السلطان بالأمان فكثر جمعهم حتى صاروا في العالم لا يحصى كثرتهم وأرسلوا إلى البحر يبكون ويستنجدون وصوَّروا صورة المسيح وصورة عربي يضرب المسيح حتى أدماه وقالوا: هذا نبي العرب يضرب المسيح فخرجت النساء من بيوتهن ووصل من الإفرنج في البحر عالم لا يحصون كثرة»(٣٧).

ويروي بهاء الدين في كتابه (النوادر السلطانية والمحاسن اليوسفية):

«لما استقر قدم ملك الألمان في أنطاكية وأخذها من صاحبها وحكم فيها وكان بين يديه فيها ينفذ أوامره فأخذها منه غيلة وخديعة وأودعها خزاينه وسار عنها خامس عشرين رجب متوجهاً نحو عكا في جيوشه وجموعه على طريق اللاذقية حتى أتى طرابلس، وكان قد سار إليه من معسكر الإفرنج المركيس صاحب صور يتلقاه وكان من أعظم الفرنج حيلة وأشدهم بأساً وهو الأصل في تهييج الجموع من وراء البحر وذلك أنه صوَّر القدس في ورقة عظيمة وصوَّر فيه صورة القمامة التي يحجون إليها ويعظمون شأنها وفيه قبر المسيح الذي دفن فيه بعد صلبه بزعمهم، وذلك القبر هو أصل حجهم وهو الذي يعتقدون نزول النور عليه في كل سنة في عيد من أعيادهم، وصوَّر على القبر فرساً عليه فارس مسلمٌ راكبٌ عليه وقد وطئ قبر المسيح وقد بال الفرس على القبر وأبدا هذه الصورة وراء البحر في الأسواق والمجامع والقسوس

(٣٥) الرسائل، ج٣ ص ٤٨٢.

(٣٦) Voir Maurice Chehab: **Tur à lépoque des croisades,** vol. I, Ed. A. Maisonneuve, Paris 1975, p.294.

(٣٧) **Ibidem** (Chehab), p. 295 - 296.

يحملونها ورؤوسهم مكشوفة وعليهم المسوح وينادون بالويل والثبور، فهاج بذلك خلق لا يحصي عددهم إلا الله وكان من جملتهم ملك الألمان ......»(٣٨).

أما المؤرخ أبو شامة مؤلف (كتاب الروضتين) فيعاود رواية القصة ذاتها ويقول:

«..وذلك أنه صوّر القدس في ورقة عظيمة وصوّر فيه صورة القيامة التي يحجون إليها ويعظمون شأنها وفيها قبر المسيح (..) فصوّر القبر وصوّر عليه فرساً عليه فارس مسلم راكب قد وطئ قبر المسيح وقد بال الفرس على القبر وأبدا هذه الصورة وراء البحر في الأسواق والمجامع والقسوس يحملونها ورؤوسهم مكشوفة وعليهم المسوح وينادون بالويل والثبور وللصور عمل في قلوبهم فإنها أصل دينهم فهاج بذلك خلائق لا يحصي عددهم إلا الله تعالى ..»(٣٩).

يذكر المؤرخ المسيحي أبو الفرج جمال الدين بن العبري في (تاريخ مختصر الدول) في حوادث سنة ٣٣١هـ (سنة ٩٤٢م):

«أرسل ملك الروم إلى (الخليفة العباسي) المتقي يطلب منه منديلاً مسح به المسيح وجهه فصارت صورة وجهه فيها وأنها في بيعة الرها وذكر أنه إن أرسلها إليه أطلق عدداً كثيراً من أسرى المسلمين»(٤٠).

عن أصل هذا المعتقد يذكر د. ديك أنه:

«كان من المتعارف عليه أن صورة (الرها) غير مصنوعة بيد، وحيك حولها العديد من القصص. وأشهرها ما جاء في تعاليم أدّاي (وهو مؤلف سرياني يعود إلى القرن الرابع)، وهو يفيد بأن ملك الرها الأبجر، لما سمع بأخبار يسوع وبمعارضة الفريسيين له، أوفد إليه المدعو حنان يستدعيه إلى مملكته. وكان الأبجر مريضاً ويأمل الشفاء على يد يسوع. وأخبر يسوع الموفد أنه لا يستطيع أن يأتي شخصياً إلى الرها، ووعد بأن يرسل أحد تلاميذه. وتوجه إليها بالفعل أدّاي (أو تداوس). وتقول الرواية إن حنان رسم حينئذ صورة يسوع وأخذها معه إلى الرها. وفي رواية أخرى (ترد عند المؤرخ الأرمني موسى خورين) مسح يسوع وجهه بمنديل، وطبع صورته عليه وقدّمه إلى حنان..»(٤١).

كما يذكر ابن العبري في عمله الآخر (تاريخ الزمان)، في حوادث سنة ١٢٠٤م، أنه عندما انتزع الفرنج قسطنطينية من اليونان فإنهم:

---

(٣٨) **Ibidem** (Chehab), p. 313.

(٣٩) **Ibidem** (Chehab), p. 314.

(٤٠) غريغوريوس الملطي المعروف بابن العبري المتوفى سنة ٦٨٥هـ: **تاريخ مختصر الدول**، مؤسسة نشر منابع الثقافة الاسلامية، قم/ ايران، من دون تاريخ، ص ١٦٥.

(٤١) مرجع سابق ص ٧٩.

«ابتـزوا أمتعة الكنائـس والصلبـان وصفائـح الأناجيل وما على الصور من ذهب وفضة»[٤٢].

وفي حوادث سنة ١٢٩٦م يذكر في الكتاب نفسه أن النصارى قد قرروا خوفاً من المغول دفع مبلغ من المال، ويقول إنهم:

«اضطروا بسبب فقر حالهم أن ينتزعوا أواني الكنائس وأمتعتها فلم يتركوا صليباً ولا صورة ولا مبخرة ولا إنجيلاً مرصعاً بالذهب أو الفضة الا أخذوه»[٤٣].

أما أسامة بن منقذ فيروي في (كتاب الاعتبار) المُكرس لتجربته الشخصية أثناء الحروب الصليبية:

«ورأيتُ واحداً منهم (أي من الفرنجة) جاء إلى الأمير معين الدين، رحمه الله، وهو في الصخرة (أي جامع الصخرة) فقال: تريد تبصر الله صغيراً؟

قال: نعم.

فمشى بين أيدينا حتى أرانا صورة مريم والمسيح عليه السلام صغيراً في حجرها فقال:

هذا الله صغير.

تعالى الله عما يقول الكافرون علواً كبيراً»[٤٤].

(٤٢) أبو الفرج جمال الدين بن العبري: **تاريخ الزمان**، نقله إلى العربية الأب إسحق أرملة، دار المشرق، بيروت، ١٩٨٦ ص ٢٤١.

(٤٣) المصدر نفسه، ص ٣٧٩.

(٤٤) أسامة بن منقذ: **كتاب الاعتبار**، حرَّره فيليب حتي، الدار المتحدة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨١ ص ١٧٣.

٧

دورا ـ أوربوس ونشوء الفن المسيحي في سوريا

إن ظهور رسوم دورا يسبق ظهور الإمبراطورية البيزنطية بنحو القرن.

لنعاود قول كلمة أوسع عن دورا ـ أوربوس: أين تقع دورا؟ كيف اكتشفت ومتى؟ ماذا أنجز فيها من رسوم؟ ما هي أهميتها؟ وهل يمكن التقليل من شأنها في سياق نشوء الفن الديني المسيحي؟

تأسست هذه المدينة على ضفاف الفرات على يد نيكانور Nikanor تحت اسم (دورا). و(دورا) كلمة سامية وعربية تعني الدور، البيوت، البناء الدائري. ثم منحها لاحقاً سليقوس الأول ((القرن الثالث الميلادي) اسم (دورا ـ أوربوس). خضعتْ، بسبب كونها مركزاً استراتيجياً وتجارياً مهماً، للاحتلال الفرثي (أي الفارسي لاحقاً)، ثم الاحتلال الروماني ثم دمّرها الفرس سنة ٢٦٠م.

كانت دورا كذلك بمثابة مرفأ لتدمر على الفرات وفيها جالية تدمرية هامة. نعرف أن تدمر قد حكمتها جالية زنوبيا العربية طيلة فترة طويلة. لقد كشفت أعمال التنقيب في دورا عن عدة منحوتات وفريسكات ذات صفات تدمرية لا يرقى اليها الشك. كما قد كشفت عن عناصر مهمة تضيء دراسة الطقوس اليهودية والمسيحية الأولى. إن رسوم دورا المُنجزة في سنة ٢٤٥م تؤرخ بـ ٨٠ سنة بعد انضمام دورا إلى الإمبراطورية الرومانية وبـ٢٠ سنة بعد سقوط الإمبراطورية الفرثية.

الجداريات الأساسية المكتشفة فيها: جداريات المعبد اليهودي والمعبد التدمري محفوظة اليوم في المتحف الوطني في دمشق.

لقد وصلت إلينا رسوم دورا سالمة بمحض مصادفة سعيدة. فنحن نعلم أن أماكن العبادة

المسيحية كانت قد تعرضت للهدم بكل ما كانت تحتويه خلال فترة الاضطهاد الشديد في القرن الثالث الميلادي. الصدفة إذن لوحدها من أبقى لنا بعض الأجزاء من معمدانية دورا: فقد طمرتْ البناية، حرفياً، نحو سنة ٢٥٦م، بإرادة كاملة من طرف المؤمنين المدافعين عن المدينة ضد الهجوم الفرثي، ومن أجل توطيد الأسوار المتاخمة للمدينة فإن الطمر الذي اقترح أن يكون مؤقتاً قد صار نهائياً عند احتلال الفرثيين للمدينة سنة ٢٥٦م، وهكذا بقي الأثر تحت التراب طوال قرون وقرون إلى حين اكتشافه في نهاية القرن التاسع عشر[١].

رسوم دورا تقدم لنا فكرة عن التعايش، وسط القرن الثالث الميلادي، بين الوثنية المهيمنة يومها مع يهودية مزدهرة ومسيحية مُستجدَّة.

تقع أهميتها في أنها تقدم رؤية تشكيلية مستلهمة من الديانة المسيحية في فترة متقدمة من تاريخها وفي قلب المنطقة السامية ذات الحضارات العريقة. يلاحظ شلومبرجيه أن «ما يمنح دورا أهمية استثنائية هو تصاويرها»[٢]، سوى أنه لا يعتقد «بوجود مدرسة فنية محلية أصلية في هذه الحامية الإقليمية المنعزلة»[٣].

إن فكرة «دورا كحامية رومانية لا أهمية لها مطلقاً» ستعاود الظهور لدى هذا الباحث كما لدى المتخصص أندريه غرابر كما سنرى.

إن المعبد اليهودي في دورا الذي يرتقي إلى سنة ٢٤٤ ـ ٢٤٥م يحتوي على التصاوير الأكثر أهمية في دورا. لأن المعمدانية المسيحية متواضعة في الحقيقة وهي تحتوي على سبع لوحات «مرتبكة وخشنة»[٤] على حد تعبير شلومبرجيه القاسي جداً بل غير المبرر. اللوحات تروي قصصاً من العهدين الجديد والقديم.

هذه الأهمية الفنية لدورا المسيحية السورية مقلّل من شأنها لدى المتخصصين كما نرى. سنضايق القارئ باستشهادين طويلين للتدليل على ما نقول، الأول لشلومبرجيه نفسه الذي يحلل بنبرة مقارنة ذات دلالات كبيرة:

«عند التحليل نعرف أن تصاوير دورا تنبثق في آن واحد من رسم الشرق القديم كما من الرسم اليوناني. إنها مثل رسم الشرق القديم، خصوصاً الآشوري، تقدم رسماً «مسطحاً»: تبدو الأشكال وكأنها مُسقَطة على سطحٍ من دون التلميح إلى الحجوم ولا إلى عمق في الفضاء

(١) Voir A. Grabar: **Les voies de la création en iconographie chrétienne,** Ed. Flammarion, Paris 1994 (édition de poche), p. 41.

(٢) **L'Orient hellénisé,** p. 102.

(٣) **Ibidem,** 102.

(٤) **Ibidem,** p. 105.

المنفتح خلفها. ومثل رسم الشرق القديم فإن رسم دورا هو رسم «خطي»: الأشكال قد خُططتْ في البدء ثم جرى بعد ذلك تلوينها، وفي الأعمال المكتملة فإن التخطيط (أي الرسم التخطيطي) يظل قائماً (أو مرئياً) وهو يطوق الشخوص، وهو يشدد على بنية الأجساد وتهدّل الثياب. ومثل رسم الشرق القديم فإن تصاوير دورا هي رسم حقائقي vériste[٥]؛ تفاصيل العمارة، الحاجيات، الملابس، السلاح، الحلي قد صورت بانتباه لكنها أنجزت كما يتصور الرسام طبائعها وليس كما تظهر لعينيه. إنها تصاوير تُوصف، بشكل غير دقيق حسب رأينا، على أنها تمتاز «بالكهنوتية»، و«بفقدان للحياة». نقول غير دقيق لأن هذا الرسم قادر تماماً، عندما يستوجب الموضوع، على التعبير عن الحركة والسرعة والعنف. لكنه من الصحيح القول أن هذه الشخوص هي، بشكل عام، متصلبة وأن إشاراتها مرتبكة، كما أن المرونة والتنوّع الغنّي في مواقف الحياة، الذي يعرفه الفن الإغريقي، ينقصها. وباختصار، فمثل جميع الأعمال السابقة على الهيلينية، لا يمنحنا هذا الفن إلا تجميعاً من التفاصيل المتراصفة الواحد جوار الآخر، إلا ركاماً من التمثيلات التي لا وجود فيها لحصلية نهائية se:synth: إنها تجهد بأن تقص علينا فعلاً من الأفعال لكن من دون آنيةِ لحظةٍ منتخَبَةٍ وهاربةٍ لذاك الفعل، كما يفعل الفن الإغريقي، آنية هي لوحدها القادرة على منحنا نشوة التوهم»[٦].

ثمة أولاً تناسي أن الحجوم volumes والرسم غير المسطح لم تنجز على المستوى العالمي إلا مع اكتشاف المنظور (أو تطبيقه في الرسم) وذلك في عصر النهضة، أي بعد قرون طويلة من الفترة التي أنجزت فيها أعمال دورا. إن الفضاء espace في جميع الرسم السابق على جيوتو، رائد الواقعية كما نعرفها لأنه قد استخدم المنظور الخطي في أعماله، في الشرق كما في الغرب، كان فضاءً مسطحاً، مفهومياً conceptuel، ورمزياً قبل أن يكون واقعياً. إن الرسم اليوناني الذي نلتقيه على الجرار وإن فريسكات بومباي[٧] لا تنهمك بخلق عمق متوَهَّم، بعداً ثالثاً، قدر ما توحي به وهي تخلق بذلك نوعاً من الوهم البصري.

مما له دلالة عميقة هو إلحاح شلومبرجيه على منح عناصر الفن اليوناني فضيلة مطلقة أين منها العناصر الشرقية القديمة الملموسة في تصاوير دورا أو منحها بعداً سلبياً، بدلاً من رؤية العناصر الجديدة في رسوم دورا المتجلية في النزوع، في وقت مبكر، إلى رسم ديني مسيحي أو يهودي. اليونان هنا ذات بعد مرجعي أيديولوجي.

نذكّر بالمقابل أن الهيلينية إنما هي تمشرق للحداثة الرومانية ـ اليونانية السائدة يومذاك.

(٥) التعريف الذي يقدمه المورد هو التالي لهذه الكلمة «حقائقية: مذهب مدرسيّ في ايطاليا، في أواخر القرن التاسع عشر، تدعو إلى تمثيل الحقائق برمتها على غرار المدرسة الواقعية في فرنسا».

(٦) p. 106.

(٧) وهي فريسكات في جنوب إيطاليا طمرتها سيول البراكين لكي تصل إلينا كما رُسمت. تتميز بمحاولة تقديم وهم بصري يوحي بالبعد الثالث، اي بالمنظور من دون أن يوجد بالفعل بعد ثالث في رسوماتها.

الملاحظة الفنية التي يجري الإصرار عليها وتثبيتها هي نزعة المواجهة frontalité في رسوم دورا[٨]، وهو ما قيل كذلك عن رسوم تدمر والأنباط، التي لا تفسر الأمر الجديد الآن، وهو ظهور نزوع مهم نحو تمثيل قصص الديانات التوحيدية في الرسم، وهو أمر تكون دورا سباقة تاريخياً فيه. إذا ما عدنا مرة أخرى إلى مؤرخ مثل أندريه غرابر المتخصص بالأيقونية المسيحية فإنه سيقول لنا إن (ونحن نعاود قول معلوماته الضرورية من أجل وضع بحثنا في السياق التاريخي بأسلوبنا):



دورا ـ أوربوس، القرن الثالث للميلاد. تصوير جداري من المعبد اليهودي يمثل النبي موسى، يرتقي إلى سنة ٢٤٤ ــ ٢٤٥م. من كتاب شلومبرجيه: الشرق المهلن، ص١١٠.

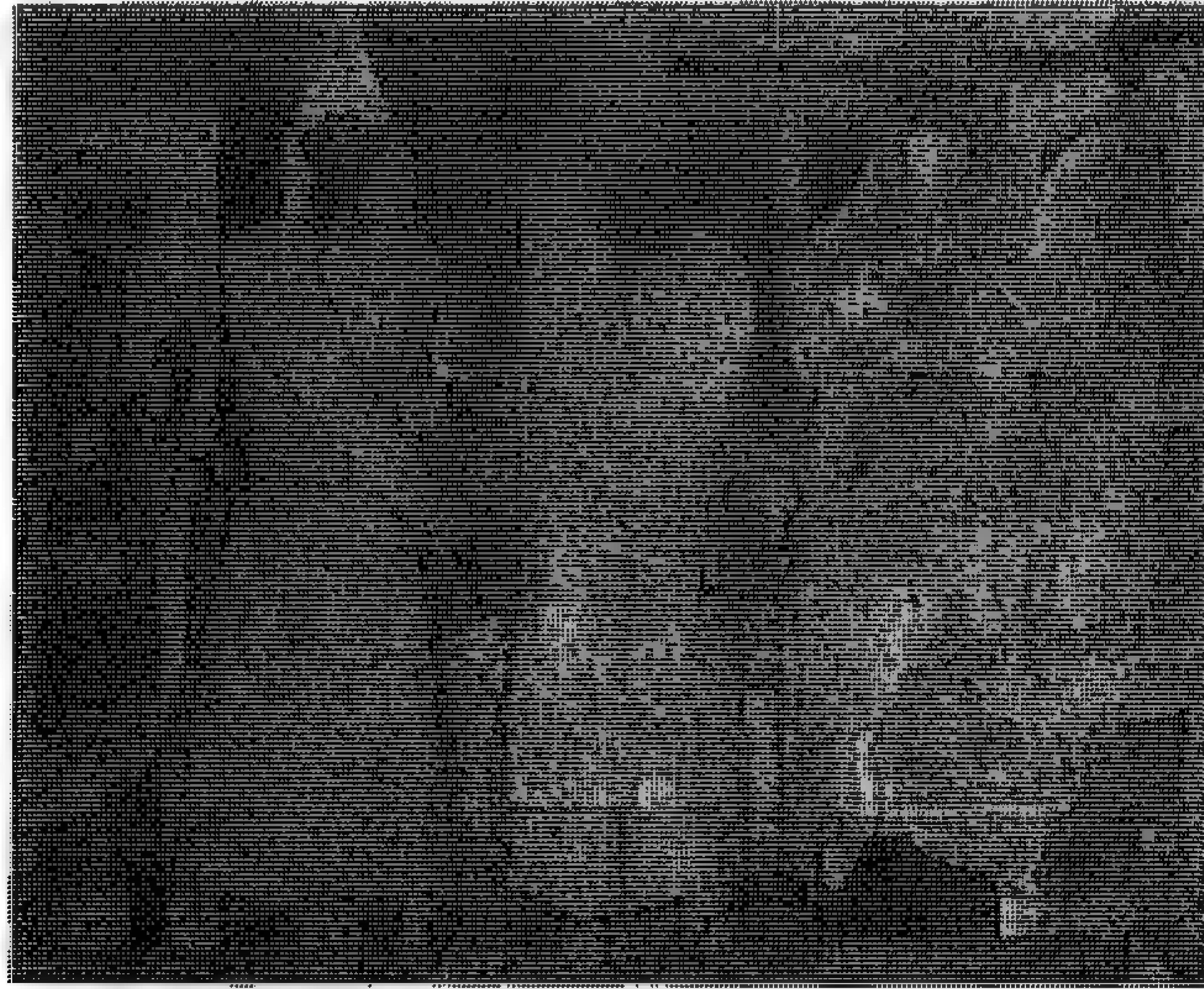
أوائل الصور المسيحية قد ظهرت نحو سنة ٢٠٠م، إن أقدم رسوم سراديب الأموات catacombes ترقى كذلك إلى نحو سنة ٢٠٠م. بالنسبة إلى أقدم نحت تشخيصي على النواويس sarcophages فإنه يعود إلى الربع الأول من القرن الثالث الميلادي. أول الرسوم الجدارية (الفريسك) الجنائزية ظهرت في نابولي وفي نولا Nola القريبة منها في السنوات التي تلي سنة ٢٠٠م، أول النواويس ذات الموضوعات المسيحية ظهر في روما وفي أقاليمها وترقى إلى سنة ٢٣٠م، وإن الرسم الجداري في المعمدانيات قد ظهر في الحامية الصغيرة دورا - أوربوس على الفرات نحو سنة[٩] ٢٣٠. هذا ما يقوله المتخصص الآن غرابر.

(٨) Schlumberger, p. 108.

(٩) A. Grabar, p. 17 - 18.

إذا أخذنا هذا النص كمثال فإن المؤرخين يضعون إنجاز دورا تاريخياً على قدم المساواة مع إنجازات روما، لكن مع فارق جوهري يقال مداورة هو وضوح الثيمات الدينية وقوتها في دورا، وتأسسها على مخطط قصصي حكائي واضح بالمقارنة مع إجمالية الرسم واستهدائه بالأساليب الكلاسيكية في الأعمال الأولى المعروفة لروما المسيحية (سنرى ما يقول أندريه غرابر بعد قليل). وفي الحقيقة فإن أعمال دورا من وجهة نظر الأيقونية المسيحية (أو الدينية التوحيدية) الأولى لا تضاهى أبداً بأي عمل معروف من زمنها نفسه على ضفاف المتوسط التي ستقدم، على ما يقول الآن غرابر، «أشكالا مجملة (أو إجمالية)»(١٠).

يسمي غرابر دورا حامية رومانية (مثل شلومبرجيه وآخرين) ويلح على وقوعها جغرافيا قرب الحدود الإيرانية. ما أهمية الموقع الجغرافي في هذا السياق؟ نلاحظ أولاً بدورنا أن البلدان الخاضعة للسيطرة الرومانية أو الحاميات الرومانية لم تنتج أعمالاً فنية مثل دورا، ونلاحظ ثانياً أن وقوع دورا على الحدود الإيرانية آنذاك لم يكن يعني أنها إيرانية أو متأثرة بالضرورة بالفن الإيراني، كما هو الحال مثلاً مع مدن يونانية كثيرة على الحدود اليونانية ـ الإيرانية. يذكرنا إكزافييه بورد بمناسبة ترجمته للشاعر اليوناني المعاصر إيليتس بأن «بعض الضواحي اليونانية كانت تفضل الاحتلال الفارسي على المواطنة اليونانية»(١١).



دورا ــ أوربوس. رسم جداري من معبد الآلهة التدمرية. تضحية كنعان، من سنة ٢٤٤ ــ ٢٤٥م. من كتاب شلومبرجيه: الشرق المهلن ص ١٠٥.

(١٠) Figures sommaires A.Grabar, p. 18.

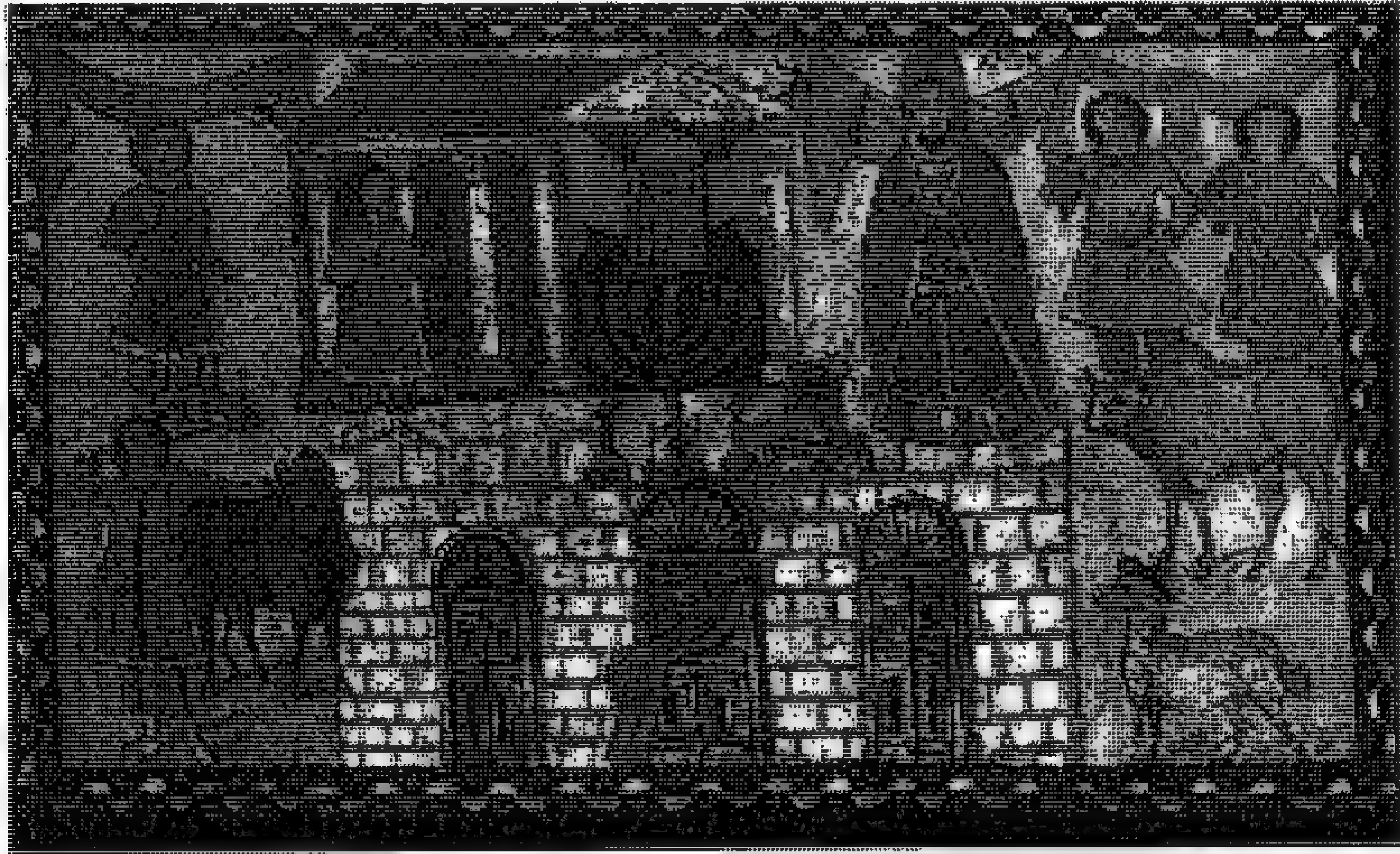
(١١) p. 40.

الملحوظة تلك تتناسى فحسب أن الدولة الإيرانية، الفرثية كانت تحتل عسكرياً العراق الحالي وجزءاً من سوريا، حيث تقع دورا.

إشارة غرابر الجغرافية هذه تخفف من أهمية علاقة دورا الوثقى مع تدمر ومع العالم والفن الشرقيين القديمين، الإيرانيين، أو على الأقل فإنها لا تشدد على الاختلاط اللامتناهي في أساليب وتأثيرات فنون الشرق القديم، السامي وغير السامي، بما فيها اليونان، على بعضها البعض.

وعلى أية حال، ومن وجهة نظر تشكيلية وحسب، فإن أسلوب رسوم دورا الدينية تلك يختلف كثيراً عن رسوم روما المعاصرة، ذلك أنه يظل مشدوداً إلى رمزية ما، وإلى إشارية ما وإلى نسغ حكائي narratif مستنبط مباشرة من الكتاب المقدس، ولو بأسلوب يمتّ إلى الشرق القديم بصلة، في حين تستلهم الرسوم المسيحية الأولى للرومان الأسلوب الكلاسيكي السائد حينها في روما.

رغم التقليل من شأن (دورا) السورية السريانية، ووصفها بالحامية الرومانية على الحدود الإيرانية، فإن غرابر، لم يستطع ألا يقارن إنجازاتها، على قدم المساواة، مع إنجازات روما المذكورة. يقول:



دورا ــ أوربوس. معبد سليمان.

«على أية حال، نستطيع التساؤل ثانية عما إذا كان يوجد، في نهاية المطاف، تدخل ما من طرف سلطة كنسية عليا لصالح الصور، رغم كل الفوارق بين الأعمال الفنية الرومانية وأعمال دورا. وبعبارة أخرى: ثمة تجربتان مستقلتان، الأولى تمتّد إلى فنانين اخترعوا أيقونية ذات استخدام مقبري، والأخرى أبدعتْ أيقونية مكيفة لطقوس التعميد. وكل مجموعة تمتلك



مصادرها الأيقونية الخاصة. كان الجانب الروماني يستلهم المشاهد الرمزية ذات الأصول الكلاسيكية مثل مشهد الفيلسوف وهو يعلم المسيحيين الحقيقة التي يقولها الإنجيل، أو من موتيفات كلاسيكية مثل الراعي وقطيعه ضمن ديكور مثالي. أثناء هذا الوقت، لم يكن ثمة من انتقال مباشر للفن الكلاسيكي في دورا ـ أوربوس لكن غياب تلك المقدمات يمنعنا من توكيد أن هذه الرسوم مرتبطة بتقليد محلي، من دون استثناء إمكانية التقاليد الإقليمية مع ذلك»[١٢].

لكن الدرس المستنبط من استشهادي شلومبرجيه وغرابر الطويلين هو في نهاية المطاف التقليل من شأن إنجاز دورا في تطور الرسم الديني المسيحي إزاء الإنجاز اليوناني والروماني بالنسبة إلى كلا المؤلفين. عند القراءة المتأنية لكليهما، يستطيع المرء التأكد من رغبتهما بنفي أي إمكانية لأن تكون دورا قد أنجزت عملاً ذا خصائص محلية في تاريخ الرسم المسيحي. وبهذا الصدد فإن نتائج غرابر لا تتطابق مع المواد الخام والمعلومات المستخدمة في تحليله. من جهة يعترف «بأن الرسامين المشتغلين في دورا كانوا يمتلكون فهرساً أيقونياً محلياً لا يطابق كلية فهرس نظائرهم الرومان»[١٣]، معززا ذلك برؤيته لعناصر وثنية في رسوم دورا لكنه يحسبها فحسب على «الأقاليم الشرقية للإمبراطورية»[١٤]، أي أنه يراها قادمة من الإرث اليوناني وليس من الشرق القديم.

وهو يعترف عرضاً بأن في رسوم دورا ثمة عنصرين على الأقل مستلهمين من الإرث الرافديني: الشعيرة التعميدية، ومن ثم الراعي الطيب المستلهمة من حمورابي واصف نفسه كراع طيب لشعبه. من المثير للفضول أن نجد أن (الحمل القديم) قد أشير إليه في مجمّع عام ٦٩٢ الكنسي الذي عالج كذلك مشكلة التمثيل التصويري في الكنيسة. ففي القاعدة رقم ٨٢ من هذا المجمع يرد التذكير بأننا «نجد في بعض الرسوم الحمل الذي يشير

(١٢) A. Grabar, pp, 46.

(١٣) A. Grabar, p. 43.

(١٤) A. Grabar, p.44.

إليه القديس يوحنا المعمدان Le Prècurseur، أنه موضوع هناك كنمط يمثل الرحمة..»[١٥].
إن صورة المسيح في الأيقونات تمثل بالطبع فكرة حمل الله. من حينها سيغدو التعبير (حمل الله) مرادفاً للسيد المسيح عليه السلام.

وفي جميع الحالات فإن عبارات غرابر (ص٤٥)، من دون أن تنفي أهمية رسم دورا، تحاول أن تقلل من شأن ضعف الرسم الروماني المسيحي الأول إزاء رسم دورا. إنه يرفض مثل شلومبرجيه، رغم كل إشاراتهما الصريحة والضمنية لخصوصية عمل دورا، أسلوبها المحلي الشرقي في الرسم المسيحي الأول. إننا نقرأ لغرابر ما يلي مثلاً:

«إن تصاوير سراديب الأموات الرومانية لا تشابه بشكل عام جداريات (فريسكات) دورا، كما تتشابه أعمال معاصرة منتجة في إطار العالم الإغريقي - الروماني. لكن العلاقة ليست من القوة طالما أن دورا ميّالة إلى تمثيلات جد وصفية في المقارنة مع سراديب الأموات الرومانية التي ارتبطت طويلاً بالصور - الإشارات المختصرة جداً. سوى أن الخصيصة الأخيرة تميّز خاصةً الأعمال الرومانية. إن الجداريات المسيحية من الفترة ذاتها في نابولي وفي نولا تبدو أكثر وصفية، وبالتالي أقرب إلى نمط الفن في دورا. بالإضافة إلى ذلك فإن تصاوير دورا لم تكن مهمومة إطلاقاً بالتأثيرات الزخرفية المتنبهة لها الرسوم الرومانية. لذا يبدو من الشرعي الافتراض أن الرسوم داخل حجرة ذات مساحة منفتحة بيسر على جميع أفراد الطائفة المسيحية تميل طبيعياً إلى مواقف أكثر وصفية من تصاوير النواويس (المدفن تحت - أرضي)، وأن بعض أوجه فن دورا تُفسّر باعتبارات من هذا القبيل، أو بأخرى مشابهة، ولكنها لا تفسّر بالضرورة كشكل من أشكال المحلية..»[١٦].

لماذا هذا الإلحاح الغريب على غياب أيما نزعة محلية في رسوم دورا؟
تقدّم لنا دورا - أوربوس أخيراً جدارية موقعة من طرف الرسام. يذكر دو مسنيل دو بويسون في كتابه (تصاوير دورا - أوروبوس ٢٤٥-٢٥٦م) أن:

«السجل الأول يتضمن، في أسفل اللوحة رقم ٩، كتابة dipinto من حروف صغيرة متناثرة. طولها هو ٩ سنتيمترات فقط. إننا يمكن أن نقرأ باللغة الآرامية العبارة التالية: (هُشام جعلها مرئية) < الصورة رقم ١١١ في كتاب هذا المؤلف > . هذه الصياغة تريد القول أن (هُشام قد فسّر بوضوح عن طريق الرسم) أو (رَسَم) بكل بساطة. سيكون هُشام إذن هو رسام أو أحد رسامي هذا السجل. لذا فإننا أمام توقيع لفنانٍ»[١٧].

(١٥) Daniel Rousseau: **L'icone, splendeur de ton visage,** Ed. Desclée de Brouwer, Paris 1982, p. 60.

(١٦) A. Grabar, p.45.

(١٧) Du mesnil du Buisson: **Les peintures de la synagogue de Doura-Europos,** 245 -256 ap. Pontificio Instituto Biblico, Rome 1939, p. 162.

علينا أن نلاحظ أن (هُشام) ـ مكتوب بالضمة في كتاب دو بويسون ـ هو اسم عربي من دون أدنى شك، وهو أمر يمكن أن يلقي ضوءاً جديداً على الطبيعة السكانية واللغوية في دورا.

من المعتقد أن تقاليد دورا في هذا الرسم نفسه قد استمرت في منطقة سوريا وشمال العراق، وهو ما يمكن التأكد منه (لكنه ليس موضوعنا) عبر المخطوطات والمنمنمات السريانية والأدبيات المسيحية المكتوبة بالعربية لاحقاً. وأن هذه التقاليد قد انتقلت إلى بيزنطة في فترة لاحقة وهي التي كانت تقف، بدورها، على تخوم ثقافتين بسبب وضعها الجغرافي، التاريخي (مع مصر مثلاً) والسياسي، أحدهما شرقي والآخر روماني.

ألن تكون طرفة التذكير هنا بأن سوريا الطبيعية ليست سوى جزء من المشرق؟. إن تقاليد الرسم الديني ستُوجد في مصر الأفريقية في فترة مقاربة أو أقدم قليلاً.

تندرج رسوم دورا في سياق خلق ما سيصير بعد ذلك تقاليد الفن البيزنطي.

٨

عن تقاليد الرسم
في الكنيسة القبطية

من أقدم النصوص التي تتحدث عن رسم الأيقونات هو نص من الأبوكريفا Apocrypha (الكتب الدينية غير المعترف بها) عثر عليه في مصر ويرجع تاريخه في الغالب إلى نهاية القرن الثاني الميلادي: أي ليس بعيداً ضمن التسلسل التاريخي عن أعمال دورا. لكن الاكتشافات الأثرية أثبتت أن المسيحيين في القرن الأول زينوا أماكن معينة كأماكن العبادة والمقابر بمناظر من الكتاب المقدس وصور يسوع المسيح والرسل والآباء الأوائل[١].

وبالرغم من الحوار اللاهوتي المحتدم حول الأيقونات فإن إنتاجها لم يتوقف.

في الفترة الواقعة بين القرن الأول والقرن الرابع الميلاديين كان ثمة صور للآلهة الوثنية مرسومة على قطع خشبية تعدّ من الأشكال الفنية السابقة للأيقونة. لقد تم العثور على العديد من هذه الصور في مصر ومنها صور مرسومة على لوحين Diptyque أو ثلاثة ألواح متصلة Triptyque. ومعظمها عُثر عليها في الفيوم. كما أن معظمها تصور (إيزيس) و(سيرابيس sèrapis) أو الآلهة الجنود بالملابس الحربية ممسكين برماحهم. هناك تشابه قوي للغاية خصوصاً بين الجنود الوثنيين والقديسين ـ الجنود المسيحيين، وتعد هذه الصور سابقة على الأيقونة المسيحية من حيث الأسلوب الفني والمحتوى. يعتقد ناقد الفن الإنكليزي دافيد بيير أن «بورتريهات الفيوم (الدينية) هي من بين أفضل ما ورثنا من البورتريهات المرسومة في جميع العصور القديمة (الأنتيكية)». وأن «أوائل تصاوير الأيقونات قد تكونت، من دون شك، ضمن التقاليد عينها: النظرة (المنوِّمَة) تظهر منذ ذلك الوقت. أيقونة القديس

(١) انظر في الفن والثقافة القبطية، تحرير هـ. هونديلينك، دار شهدي للنشر، القاهرة، ١٩٩١.

بيار (أوائل القرن السابع الميلادي) منفذة حسب التقنية نفسها: مادة الشمع مطبقة بدرجة حرارة تُذيب مسحوق الألوان»(٢).

منذ القرن السادس وما تلاه أتى ذكر الصور الدينية بكثرة في المصادر وصارت الصور موضع عبادة شخصية، حيث بدأ الناس ينسبون قوى سحرية إلى الأيقونات.

معظم الأيقونات التي ترجع إلى زمن ما قبل تحطيم الأيقونات iconoglasme تم العثور عليها في مصر أو ظلت محفوظة بدير سانت كاترين في سيناء. لقد أفلتت مصر من تحطيم الأيقونات لأن سلطة الإمبراطور البيزنطي كانت تمتد فحسب على البلاد الواقعة في أمرة الإمبراطورية البيزنطية، أما البلاد الواقعة خارج هذه الحدود فقد احتفظت بحرية رسم الأيقونات كما هي.

تخبرنا النصوص العربية أن رسم الأيقونات استمر بعد الفتح الإسلامي لمصر سنة ٦٤١ م. كما أن تاريخ البطاركة يمدنا بالعديد من القصص المتعلقة بالأيقونات. في القرن العاشر اهتم العديد من الكتاب المسلمين بالأديرة المسيحية أو الكنائس في الشرق الأدنى ومنهم الشابشتي مؤلف كتاب (الأديرة). ووضع القس أبو المكارم كتابه (المنسوب خطأ إلى أبي صالح الأرمني) عن الكنائس والأديرة في مصر في القرن الثالث عشر. كما كتب في هذه الفترة يوحنا بن زكريا ابن السبع موسوعته عن اللاهوت وفيها يشير إلى الأيقونات. كما كتب المقريزي كتابه عن الكنيسة القبطية في القرن الخامس عشر، المنشور مؤخراً في مصر تحت عنوان (تاريخ الأقباط المعروف بالقول الإبريزي للعلامة المقريزي)(٣).

سوى أن الأيقونات التي أنجزت فعلياً في مصر (وليس الحديث عنها في المصادر الأدبية) في الفترة الواقعة بين القرن السابع والقرن الثامن عشر تختفي لأسباب لا مجال لها هنا.

من الكتب المهمة عن موضوع الأيقونات في مصر هو كتاب أبو البركات بن كبر المعنون «مصباح الظلمات» المكتوب نحو سنة ١٣٠٠ باللغة العربية والمنشورة منه، حسب جول لوروا Jules Leroy، أجزاء فحسب في مجلة أوروبية متخصصة(٤). فالفصل ٢٤ منه مكرس تقريباً للتمثيلات البصرية الدينية. حسب أبو البركات فإن ثمة برهانين اثنين يُبيحان

(٢) David Piper: **L'amour de la peinture,** Ed. Mondo, Lausanne, 1987, p.148.

(٣) تاريخ الأقباط المعروف بالقول الإبريزي للعلامة المقريزي لتقي الدين المقريزي، دراسة وتحقيق الدكتور عبد المجيد دياب دار الفضيلة، القاهرة ١٩٩٨.

(٤) Patrologia orientalis (t.XX, fasc. 4) voir Jules Leroy: **Les manuscrits coptes et coptes-arabes illustrés;** Ed. Librairie orientaliste Paul Geuthner, Paris 1974, p.37.

استخدام الصور في الكنيسة، الأول من طبيعة شرعية والآخر من طبيعة عقلية. فشرعياً: أخذ المسيح شكل عبد مخلوق، لذا يتحتم علينا أن نمثله متّبعين الوجهات التي ظهر بها لكي نتذكر أفضاله ولكي لا ننسى الأشياء التي استخدمها والتي أقامها منذ معجزة ولادته إلى قيامته وصعوده جسدياً السماء. هذه الأشياء التي لا يستطيع الجهلة ولا البسطاء ولا النساء ولا الخدم فهمها إلا برؤيتها المتكررة مركزين عليها أبصارهم. لهذا السبب تُعمل هذه الأشياء (الصور).

ويُعتقد كذلك أن الآباء قد علّموا كل صورة بعلامة مميزة تسمح بالتعرّف إلى معنى الصورة. إن إشارة وضع الإبهام على الإصبع الصغير (إشارة المباركة لدى القبط) تعني لقاء القوة بالضعف. آخرون يقولون إن هذه الإشارة تدل على أن المسيح يقهر الشيطان. بينما آخرون يؤكدون أنها علامة من علائم قدوم المخلّص إلى العالم بعد الألفية السادسة من خلق آدم طالما أن آدم قد خُلِق ثم أخرج من الجنة في اليوم السادس بالضبط. وبعد أن يقول جملة أشياء عن تبجيل الصور المقدسة يؤكد أبو البركات قِدَم هذه الممارسة ويؤرخ لها بزمن الفقهاء والمجامع الكنسية الأكثر قدماً. وينتهي إلى القول «إن الكتب المقدسة مبجلة أيضاً، فنحن نقبّلها ونضعها على الرأس لأنها تنطوي على كلام الله، على الرغم من أنها تتكون من ورق وأحبار وجلود وزخارف. الشيء ذاته عندما نبجل الأيقونات والرسوم الجدارية فلأنها تُنتج أشكالَ ومثالاتِ الذين نحبهم. نحن لا نقبّل، يقول، الصور بسبب رسوماتها أو زخارفها، عندما نعلم بأنها لم تُنجَز على شرف من نذكر هنا (أي المسيح). نحن لا نبيح تبجيل هذه».

كتاب أبو البركات، أو الأجزاء المنشورة منه، لم تقع بين أيدينا حتى اللحظة، لذا فإن الفقرات المتعلقة بشأن الرسوم الدينية فيه إنما هي مستلة ومترجمة من كتاب جول لوروا[٥]. نلاحظ أن أفكار هذه الفقرات تطابق حرفياً أحياناً كلام أبي قرة المُستَشهَد به في مكان آخر.

ربما كان الأقباط هم من اكتشفوا بعض الأشكال الفنية المحسوبة لصالح الفن البيزنطي. لنترك المتخصص جول لوروا يعلق على البردية الموجودة في جامعة فلورنسا في إيطاليا ((Instituto papyrologico «G. Vitelli» التي تمثل العذراء ذات الهالة وهي تحمل الطفل: «إنها تسمح برؤية، يقول لوروا، عذراء مرضعة من النمط البيزنطي المسمى

(٥) Jules Leroy: **Les manuscrits coptães et coptes-arabes illustrés**; Ed. Librairie orientaliste Paul Geuthner, Paris 1974, p.37-38.

Gataktotrophousa الذي يبدو جلياً أنه اكتشف في مصر أو أنه، في جميع الأحوال، وجد فيها أكبر الانتشار»[٦]. أليس دليلاً جديداً من أدلتنا على مساهمة المسيحيين في منطقتنا في تكوين الفن البيزنطي؟

والحقيقة أن الفن المسمى بالفن القبطي هو فن محير وعصي على التعريف. وأظن أن المصطلح يستخدم لغرض أيديولوجي وليس لغرض علمي طالما أنه لا يصف لا أسلوباً متمايزاً ولا معالجة جمالية ذات أصول فكرية مغايرة للفن السائد في بيئتها، ولا يعلن هوية ممارسيه الذين يظلون مندغمين بإطار الثقافة الوطنية العامة في البلد. هذا المصطلح يحاول بالأحرى منح المضمون الديني للرسوم أكبر الحصص. في هذه الحالة يتوجب إدراجه في الإطار العريض لتاريخ الفن المسيحي بدلاً من هذه التسمية التي لا يمكنها الخضوع بسهولة للمنهج العلمي.

إن اندراج الأقباط في الثقافة العربية منذ فتح مصر يعقّد المسألة ويُوجِب إلقاء ضوء جديد عليها.

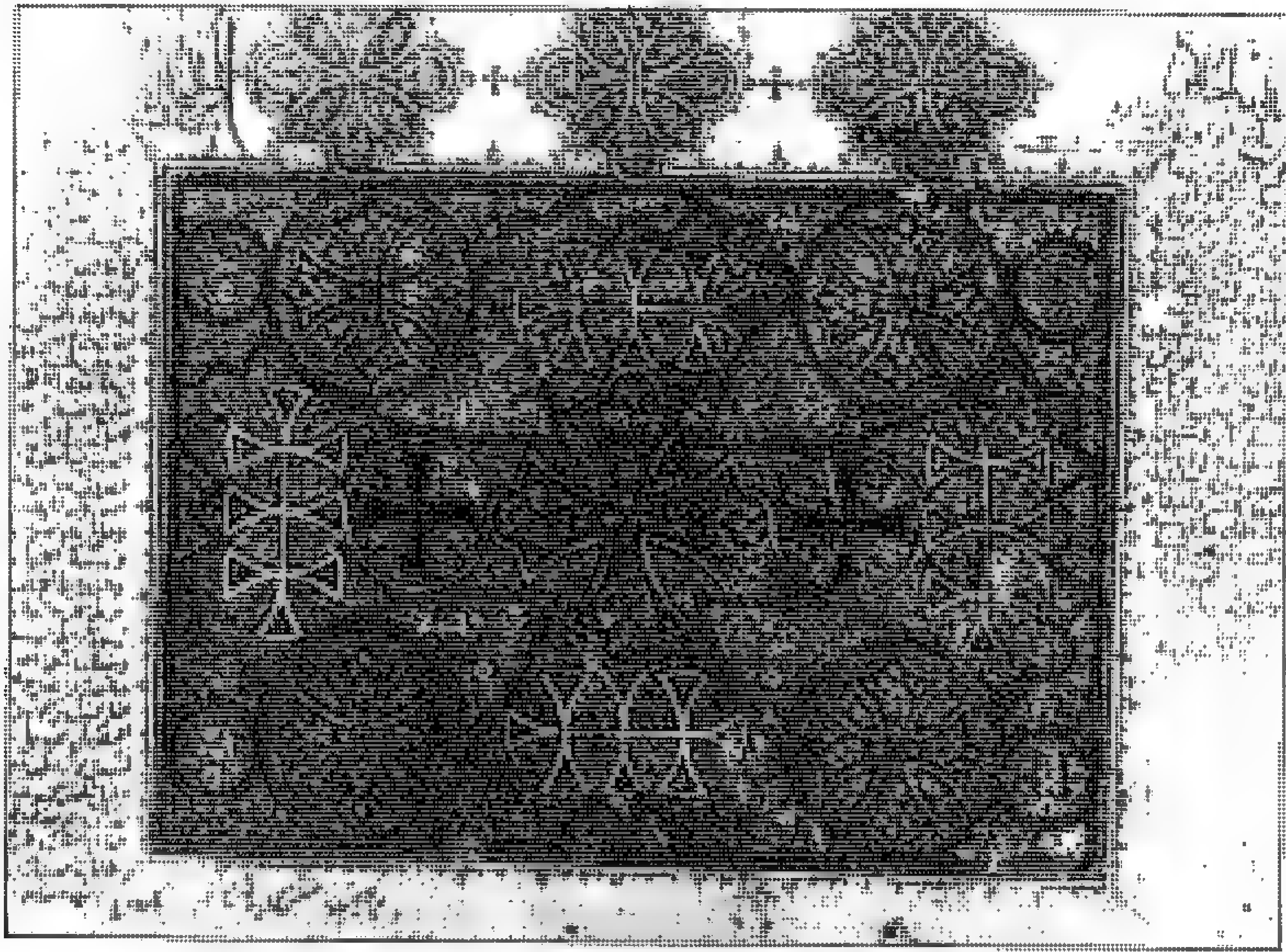
رغم أنه يقبل التسمية، فإن متخصصنا جول لوروا يساعدنا هنا أكبر المساعدة في جلاء وضعية الأقباط في داخل الثقافة العربية. فقد لاحظ أن «الأقباط في العصر الإسلامي كان يمكن أن يلعبوا دوراً مهماً في الثقافة العربية لو كان لديهم أدب أكثر غنى كما هو حال المسيحيين السريان الذين غدا عملهم العلمي جسراً بين علوم الإغريق وعلم العرب. هذا الدور لم يمارسه المسيحيون المصريون. ففي حين أن الطائفة السريانية قد احتفظت بلسانها حتى القرن الرابع عشر الميلادي، فقد انكمش الأقباط رويداً رويداً وصولاً الى اختفاء لغتهم الكلي كلغة للثقافة. هكذا فرضت لغة المنتصر نفسها ليس فقط كلسان حال في الحياة العادية ولكن كوسيلة للتعليم اللاهوتي. لم تكن اللغة القبطية في القرن العاشر الميلادي مفهومة، ومن أجل تعويض غيابها ولد أدب عربي مسيحي (..) قبل ظهور أعمال أصلية مكتوبة مباشرة بالعربية، كان هناك عمل ضخم يتوجب القيام به ألا وهو ترجمة النصوص القبطية ولا سيما الـ SYNAXAIRE و(تاريخ البطريركيات)، كذلك نصوص الكتاب المقدس ونصوص العبادات. هذا التطور يتميز، من الزاوية الملموسة، بخلق كتب (قبطية ـ عربية) في آن تقدم، إضافة إلى النصوص القديمة، ترجمة باللغة المعروفة (يقصد العربية). هذا العمل كُرِّس تقريباً للكتب ذات الاستخدام الثقافي لوحدها، أي كتب التراتيل Lectionnaires وكتب الصلوات Euchologes. لا يبدو أن نصوصاً أخرى ذات

(٦) J. Leroy, p.45.

طبيعة تاريخية أو أثرية قد استفادت من مثل هذا الجهد. إننا نلتقي في الكتب (القبطية ـ العربية) بالأعمال الأكثر جمالاً من بين منمنمات مصر المسيحية»(٧).

ها نحن نصل إلى الجانب الجمالي والفني الذي يهم عملنا هنا. إن ملاحظات لوروا التي تلي مباشرة تعليقه أعلاه ذات فائدة مطلقة لنا. يقول:

«وفي الحقيقة وفي ميدان الفن والتقنيات الفنية، يظهر بوضوح شديد تعاون الأقباط والعرب إلى درجة أن ظهور الإشارات فقط على الأعمال الفنية أو تطبيقها على الأثر يسمح بمعرفة الفئة التي ينتمي إليها حرفيو العمل أو فنانوه»(٨).

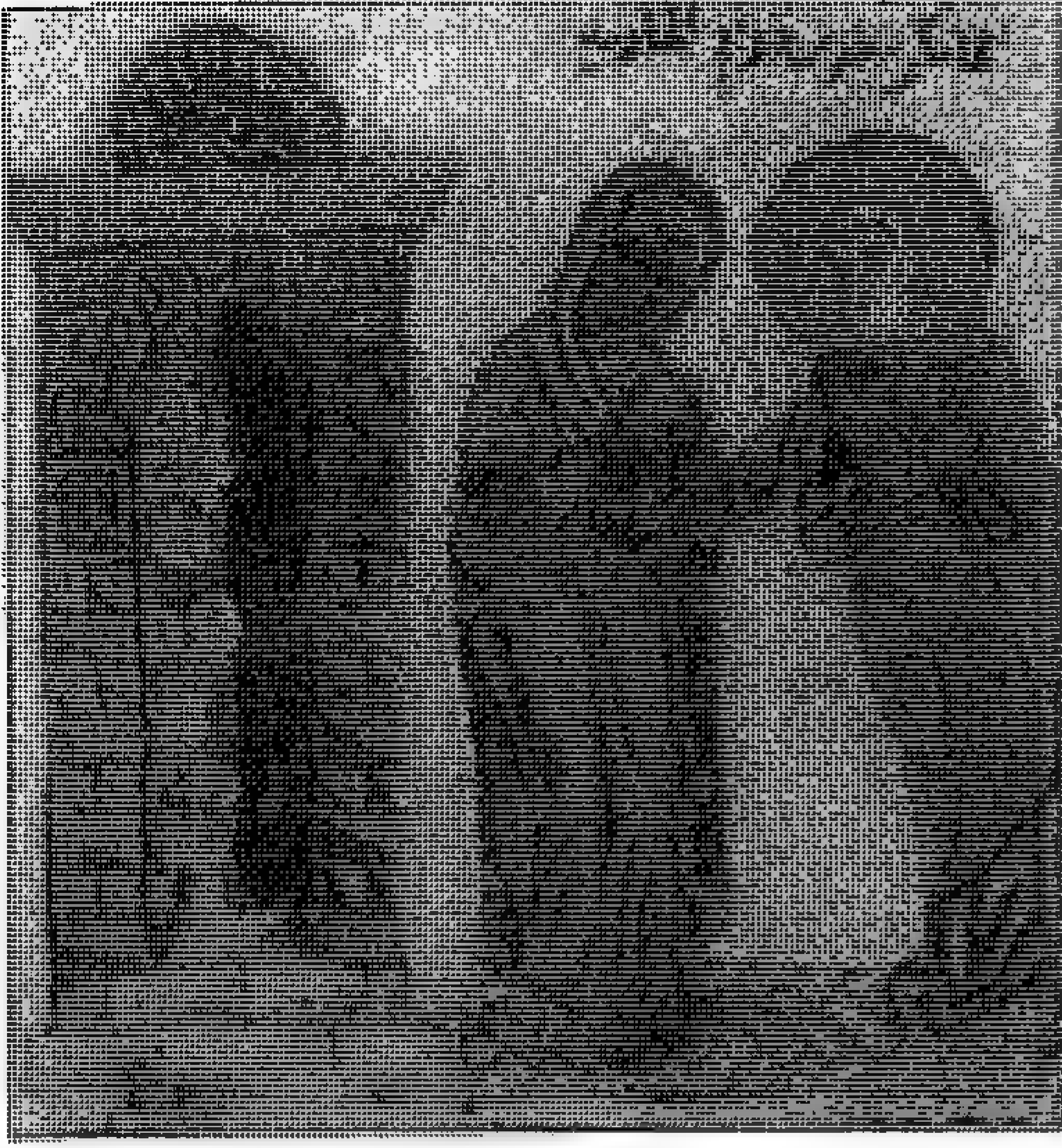


توكيداً لذلك نقول إنه لولا الصليب في أعلى إحدى الكنائس القبطية في القاهرة فإن أسلوب وزخارف واجهتها تعقّد عملية إدراجها في أي فن آخر سوى الفن الإسلامي. كما أن اللوحة الأولى التي يقدمها لوروا في كتابه، واصفاً إياها بأنها «ديكور مستلهم من مصادر إسلامية»، لولا الصليب المرسوم مكرراً فإنه محض قطعة من الزخرفة العربية ـ الإسلامية التي نعرفها حق المعرفة.

وبعد أن يقدم لمحة عن تاريخ الفن في مصر عبر عصورها الإسلامية، محاولاً موضعة الأقباط في داخله، يخلص لوروا إلى التساؤل التالي ذي المغزى:

(٧) J. Leroy, p.32.

(٨) J. Leroy, p.32.



«أي جزء كان من نصيب مصر القبطية < هذه الحركة الفنية التي لا يسميها والتي هي بالطبع ما يسمى بالفن الإسلامي > »؟ مَنْ مِن الحضارتين قد أثّر بالأخرى؟ من أعطى ومن أخذ؟ أن نطرح السؤال بصيغته الحادة هذه فإنه سيبقى من دون جواب. من دون شك كان ثمة تبادل دائم وإغناء متبادل ساهم فيه جميع الحرفيين والفنانين المصريين الذين أنتجوا أعمالاً من غير أن يعيروا بالاً إلى ديانات المستفيدين من أعمالهم. إنها ظاهرة تطلع في كل مكان يستوجب وجود البشر اليومي تماسهم واختلاطهم أياً كانت مفهوماتهم الدينية والأخلاقية وحتى السياسية. ثمة أمر أكيد على أية حال: بين الأقباط والعرب مورس تنافس سلمي في ميدان الفن، تنافس من دونه لن نستطيع تفسير الكثير من الأعمال التي نقدمها (في كتاب لوروا بالطبع)»[٩].

لقد استخلص الباحثون مرات أن الفن القبطي «عند الفتح العربي يعتبر حلقة اتصال بين الفنون المصرية القديمة والفن الإسلامي»[١٠].

يقدم عمل جول لوروا مجموعة كبيرة من المخطوطات التي تحمل أعمالاً منمنماتية محفوظة اليوم في متاحف العالم. في أسلوب تقديمها للشخوص، في معالجتها للفضاء، في رسمها لطيات الملابس، في نزعتها البانورامية أحياناً، في واقعيتها المفرطة أحياناً، في إجمالية رسم النباتات وتخطيطيته، في نزعتها التعبيرية الصارخة، خصوصاً في استخدام إشارات الأيدي (الملموسة في الغالبية المطلقة من المنمنمات)، في الإيحاء للأفق بخط مستقيم أرضي (خط من الأعشاب ص ٤٩ من كتاب لوروا مثلاً) وفي استخدامها للديكور.. فإن هذه الأعمال لا تختلف عن رسوم ما اعتدنا أن نسميه بالفن الإسلامي.

إن الخط العربي الذي كتب به النص يعمّق توطنها في الثقافة العربية. هذه الكتابة، كما

---

(٩) J. Leroy, p.36.

(١٠) أبو صالح الألفي: **الفن الإسلامي**، أصوله فلسفته، مدارسه ـ دار المعارف ـ لبنان، الطبعة الثانية من دون تاريخ ص ٤٣.

نعلم، ليست أداة توصيل محايدة فحسب، إنها تلعب دوراً جمالياً ودوراً مرجعياً لأنها تحيلنا فوراً على فضاء ثقافي عربي (ولا أقول إسلامياً). تظهر الكتابة العربية حتى على العمارات المرسومة كما هو حال منمنمة (بطرس قدام الجارية) (Paris, Bibl, Nat. Copte 13, fos 259 v, 271 r) التي نكبر جزءاً منها هنا. وفيها أظن أننا نقرأ كلمة (الملك) على طرفي المحراب.







بل إن كثيراً من هذه المنمنمات القبطية تتشابه مع منمنمات SM التي درسنا بعضها وسندرس البعض الآخر في الصفحات اللاحقة، وذلك من جهة توكيدها على حركة الكتل البشرية المتراصة والمشاهد البانورامية. ففي أعمال كثيرة ثمة مجموعة من البشر،

مرسومة في زاوية من المنمنمة وهي تراقب ما يجري (الحرب أو الاحتضار أو الأسر في SM) أو تراقب الوقائع الإنجليلية أو المعجزات في المنمنمات القبطية مثل منمنمة (السيد المسيح وهو يعطي لتلاميذه من الخبز..).



إن الخطاب الأوروبي، القديم على الأقل، عن مسيحيي المنطقة، ومسيحيي مصر بشكل خاص يعاني من خلل بنيوي ظاهر: فالباحث لوروا يميز بين (قبط) و(عرب) متناسياً أن سكان مصر من المسلمين الحاليين كانوا أصلاً من الأقباط الداخلين في الإسلام، ما عدا الموجات القليلة التي جاءت مع الفتح من الجزيرة. إن صيرورة العربية كلغة للثقافة قد (عرّب) الأقباط في النهاية هم أنفسهم مثلما حصل بالنسبة إلى الأراميين في سوريا والعراق وكما حصل للبربر في الشمال الأفريقي. الفارق الوحيد في الحقيقة بين (أقباط) و(عرب) هي الديانة لوحدها، مثلما هو الحال كذلك في العراق وسوريا. لهذا الأمر أثر كبير في تفهم (الوحدة الأسلوبية) التي تجمع أعمال الأقباط الفنية ونظائرها المسلمة. إن العمل الموجود في متحف الفن الإسلامي في القاهرة الذي يُدرج بالطبع في الفن الإسلامي (رسم لمحاربين، حبر على ورق الفسطاط، القرن الحادي عشر الميلادي ـ انظر الصورة) لا يمكن تمييزه عن أي عمل مشغول على يد فنان قبطي، أي مسيحي مصري، مثل العمل الذي يجاوره (مانجستر، مكتبة رايلاد). من يستطيع إقامة البرهان على أن عمل المتحف الفن الإسلامي ليس من عمل فنان قبطي؟ لا أحد.

في الأعمال الفنية القبطية لا شيء البتة يُفرِّق من الزاوية الجمالية هذه الأعمال عن أعمال التصوير الإسلامي.



ففي منمنمة مستلة من عمل موجود في المكتبة الوطنية في باريس (Copte 13, 103 r.) تمثل بنت هيرود وهي تتلقى رأس يوحنا المعمدان على طبق من ذهب، كأننا في حضرة عمل من المدرسة الرافدينية. فشخوص الجهة اليمنى بجلستهم، بطيات ثيابهم، وتعبيراتهم وبحركات رؤوسهم بخاصة ينتمون إلى التقليد الرافديني في الرسم، كما في منمنمة (مختارات الحكم ومحاسن الكلم) للمبشر، المنفذة في سوريا على الأعم الأغلب في النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادي. (متحف توبقابي ـ أحمد الثالث، رقم ٣٢٠٦، الورقة ٢٤). لاحظ هذا التشابه أكثر من باحث أوروبي. يلاحظ عكاشة الذي يبدو أنه ينقل عن بلوشيه (من دون أن يقول) أن جل أعمال الإنجيل القبطي موضوع الإشارة «جاءت متأثرة بفن تصوير المخطوطات العربية المعاصرة لها» ويذكر أن أسلوب منمنمة بنت هيرود هذه «يماثل أسلوب مدرسة بغداد في نهاية القرن الثاني عشر أو مستهل القرن الثالث عشر. ويعكس هذا الأسلوب العلاقة الوثيقة بينها وبين تقنية تصوير مخطوطات كليلة ودمنة ومقامات الحريري ومن ثم فإن لوحاتها تعد وصلة هامة بين أيقونوغرافية الكنيسة وتصاوير مدرسة بغداد»[(١١)].

ثمة في الواقع أسلوب موحَّد يشترك فيه جميع الفنانين المصريين. يُظن أن تمايز أعمال مثل هذه يجيء من الهدف المعمول من أجله التصوير الذي هو هدف ديني. هذا هو السبب غالباً في إدراج هذه الأعمال بإطار (الفن القبطي). في الحالات التي تُنتج فيها أعمال ذات مضامين أو رموز غير دينية فإن العمل يُدرج في إطار (الفن الإسلامي) حتى لو عرفنا يقيناً أن الفنان مسيحي مصري كما هو حال الخزافين المصريين الأقباط: البيطار وسعد وربما شرف الأبواني المذكورين في نهاية بحثنا.

(١١) عكاشة ص ٣٠٠ ـ ٣٠١ لكنه يحيلنا بغموض في نهاية الكتاب إلى:
Blochet: **Les peintures des manuscrits orientaux de la Bibliothèque Nationale**, Paris 1914-1920.

مرة أخرى ثمة هذا (التداخل) الذي نلح عليه ونجعله المفصل الجوهري في تاريخ المنطقة وهو يظهر جلياً في أسلوب المنمنمات القبطية المكتوبة بالعربية وبالقبطية.

نتوقف في نهاية هذه الملاحظات عند منمنمة (صلب المسيح) الموجودة في أحد الأناجيل القبطية المكتوبة بالعربية والقبطية. هذا العمل يبدو لنا استثنائياً بوصفه واحداً من التمثيلات التشكيلية النادرة في العربية لموضوعة صلب السيد المسيح. إن المخيلة المثقفة قليلاً تحيل على الفور موضوعة الصلب أو شيئاً يشابهها إلى أعمال عصر النهضة التي لم تترك شاردة ولا واردة عن الموضوع الإنجيلي. إننا هنا أمام الصلب وقد تعرَّب إذا صح التعبير عبر الكتابة العربية التي تحيط به، وقبل ذلك عبر طريقة وأسلوب الرسم الذي يظل يمت بصلة وثقى إلى الأسلوب المحلي في منطقتنا. لكن هذا العمل وهو يستعيد عربياً ومصرياً عملية الصلب فإنه مرجعيته في الحقيقة هي الحياة الاجتماعية المعاصرة له. من الناحية التشكيلية فإن العمل مقسَّم إلى أجزاء ثلاثة، هو تقسيم يمتلك أهمية ومغزى كبيرين. ففي العمق، وضع (لاشعورياً ربما..) المسيح المصلوب في مواجهة المشاهد. ثمة المسيح وهو يتوسط المشهد، يتوسط العالم. يبدو أن الهدف البصري من وراء رسم الجلاوزة الاثنين المحيطين به هو نقل العين إلى جسد السيد المسيح وليس إلى المصلوبين الاثنين الآخرين. الصلبان الثلاثة مرسومة على خلفية فارغة، بيضاء وذلك من أجل توكيد درامية الحدث وجلالته وسموه.

أما الجلادون فيشغلون الحيز الأيمن من العمل ويبدون وكأنهم من فصيلة الشرط العربية كما تصفها لنا المصادر التاريخية، قساة، فظّون، سمان جداً. على الجهة اليمنى ثمة القسم الثالث أخيراً وفيه نرى مجموعة من النساء اللاطمات، الباكيات الضاربات على رؤوسهن على الطريقة المصرية التي نتعرف عليها حتى اليوم، حتى إنهن يرتدين الملاءات الخاصة بالسيدات المصريات التي لا تبدو لهذا السبب وليدة الأمس القريب. مجموعة الشرطة والقتلة تأخذ حيزاً واسعاً من الجهة اليمنى. إنهم مرسومون بحجم أكبر من جميع الشخوص الأخرى لسببين: إنهم موضوعون في المخطط الأول من العمل أي الأقرب إلى المشاهد، فهم بعيدون عن مشهد الصلب لكي لا يشوهوه ولا يلوثوه ولا يلطخوا أثيريته. السبب الثاني: إن حجمهم الكبير يرمز من دون شك إلى سلطتهم وقوتهم وسطوتهم.

الجهة اليسرى تشغلها مجموعتان من (العامة): النساء الموصوفات ثم الناس المتجمهرون على الدرب. المثير للفضول أن الرسام قد حشد ثمانية أشخاص في هذا القسم من الرجال والنساء مانحاً إياهم قيمة حقيقة كونهم المتفرجين الشهود: مُديني الصلب، سوى أنه، في

الوقت نفسه، يقلل من شأنهم عبر صغر حجومهم بالمقارنة مع مشهد الصلب أو حجم الجلاوزة، كونهم فحسب من عامة الشعب وليس من نخبته. من الناحية التشكيلية، التقليل من شأنهم هذا يفسر كذلك وفرة التفاصيل والخطوط التي تحيط بهم بالمقارنة مع فراغ الفضاء الذي يحيط بالمجموعتين الأخريين.



علينا أن نذكر في النهاية بعض الرسامين القبط مثل ميشيل ودافيد. وميشيل هو في الغالب مؤلف رسوم إنجيل قبطي - عربي موجود اليوم في المكتبة الوطنية في باريس (copte 13). المقاربات التي يقيمها لوروا بين رسومه ورسوم الفن البيزنطي والإسلامي، خصوصاً تلك الموجودة في (خواص العقاقير) و(كتاب الأغاني)، مفيدة جداً في هذا السياق. يذكر أن الرسام قد استلهم في أعمال ثلاثة يمكن أن تنسب إليه «مثال الإطارات المعمولة بخلفيات من الأزرق السماوي المزينة بكتابات ذهبية بالخط النسخي المُشاهَد في المصاحف الشريفة الثمينة في ذلك العصر»[١٢].

أما الرسام والخطاط دافيد «فهو الرسام الذي نعثر على اسمه في مخطوطة الفاتيكان (Bibliothèque Apostolique, copte 60) التي لا يعرف عمرها الحقيقي، ولكنها تؤرخ على وجه التخمين بين القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين. الأجزاء الأربعة التي تتكون منها المخطوطة تنتمي إلى مؤلف واحد اسمه دافيد. إنه رسام العمل الذي ينشره لوروا (رقم

(١٢) Leroy, p.222.

٩٩) كما رسام أعمال زخرفية مبعثرة هنا وهناك. يرد اسمه في إحدى الكتابات على الطريقة التالية: (أيها الرب، الرحمة من أجل روح الرسام دافيد آمين)[١٣]. تلاحظ باحثة هولندية أن رسامي الأيقونات المتأخرين قد جاءوا إلى مصر من المشرق، يعني من سوريا ولبنان، وأثّروا إن لم يكن أحيوا رسم الأيقونات في مصر. لاحقاً، في القرن الثامن عشر زودتنا الكنيسة القبطية بأسماء بعض رسامي الأيقونات: يوحنا (الأرمني)، إبراهيم (الناسخ)، وفي القرن التاسع عشر أنسطاس الرومي[١٤].

(١٣) Leroy, p.181.

(١٤) انظر: في الفن والثقافة القبطية، مرجع سابق. مقالتها المعنونة (فن رسم الأيقونات في مصر) بقلم لندا لانجن، ص٩٢.

٩

لماذا يُدرج المسيحيون العرب عادة في الحضارة العربية الإسلامية

من دون نفي تقاليدهم الدينية أو التقليل من شأنها، يدرج المسيحيون العرب عادة في إطار الحضارة العربية الإسلامية، ذلك أنه لا توجد إلا تماثلات تاريخية، جغرافية وإنسانية بينهم وبين أقرانهم من المسلمين العرب. إنهم أبناء الحضارة ذاتها مثلما البوذي والمسلم في الهند مثلاً أبناء الحضارة الهندية.

ينضوي الجميع، مسيحيين ومسلمين عرباً، في إطار ثقافة واحدة ذات تشعبات وظلال. لغوياً هم ينتمون إلى المجموعة اللغوية نفسها المسماة عادة سامية، هذا فيما إذا لم يكن المسيحيون في العالم العربي من العرب الأقحاح ومن أصول يمنية. على مستوى التراتبات العائلية والقبلية والتنظيم الاجتماعي والاقتصادي فإن الجميع يندرجون في المنظومة الاجتماعية ذاتها وفي تقسيم العمل الشرقي القديم.

ورغم حوادث متفرقة هنا وهناك فإن ردود فعل المسيحيين العرب إزاء الإسلام لم تكن متوترة على الإطلاق، بل إن تاريخ الحضارة الإسلامية يشهد اندغاماً مسيحياً في جميع الفعاليات الثقافية والاقتصادية. إن بعضاً من كبار المترجمين من اليونانية (أي من المثقفين) إلى العربية كانوا من المسيحيين، وإن فعاليات الطب والعلوم الصرفة كانت في حيز منها من نصيبهم. مما له دلالة أن غالبية أطباء البلاط العباسي كانوا كما نعرف أطباء مسيحيين عرباً.

ورغم أوامر بعض الفقهاء المتشددين في العصر العباسي وفي مصر الفاطمية، التي أجبرت المسيحيين، في فترات قليلة محدودة، على ارتداء زي محدد (أو شارات معينة) لتمييزهم، فإن من المرجح جداً أنهم لم يكونوا ليختلفوا لا في الزي ولا في العادات الاجتماعية ولا

في أي أمر آخر عن المسلمين. في بعض الحالات كان يوجد في العائلة الواحدة، في مصر المقريزي مثلاً، من هو مسيحي ومن هو مسلم. تبقى قضية الإيمان الديني مسألة أخرى، ومجالاً حيوياً لصراع عقلي وحجج منطقية احتفظ بها التاريخ الإسلامي نفسه، كما هو الحال في ما يرويه التوحيدي عن ذاك النقاش الساخن بحضرة المتوكل بين المنطقي أبي بشر متى، المسيحي العراقي (توفي سنة ٩٣٩ ميلادية)، وبعض الفقهاء المسلمين. صحيح أن المتوكل المتسامح[1] ليس هو ابن تيمية المتشدد. إن مؤلف (أحكام أهل الذمة) المطبوع بمجلدين ضخمين، ابن تيمية، هو في الحقيقة لحظة من لحظات التاريخ الإسلامي، مثلما أن الإسلام العام اليوم ليس هو الإسلام الأصولي بحال من الأحوال. قضية الإيمان الديني المختلف بين المسيحيين والمسلمين لم تغير من حقيقة اندراجهم بإرث تاريخي وروحي واقتصادي واحد. مثلما أن ما شهدته المسيحية الأوروبية بين (مثلاً) كاثوليك وبروتستانت، بعنف دموي أحياناً، لم يغير شيئاً البتة من انضواء الجميع في إطار الحضارة الأوروبية.

لتلك الأسباب فإن أعمالًا فنية معمولة على أيدي فنانين وحرفيين مسيحيين (ويهود) عرب أدرجت دوماً، من طرف البحث العلمي، ضمن منجزات الحضارة العربية الإسلامية. لهذا الأمر أهميته طالما أن البعض يسعون إلى إقامة فوارق مبالغ بها بين المسيحيين والمسلمين العرب ودعم الأولين معنوياً ومادياً منذ الحروب الصليبية حتى الحرب الأهلية اللبنانية. هذه الفوارق لا تصمد أمام الوقائع التاريخية والتحليلات السليمة ولا يشهد عليها تعايش الإيمانات المستمر والثابت رغم المصاعب في هذه اللحظة من التاريخ أو تلك.



يتبقى أننا نلاحظ قرابةً بين رسوم الأناجيل القبطية ـ العربية التي تكلمنا عنها أعلاه وبين تصاوير الأيقونات الدينية الشامية التي

(١) متسامح بشكل متناقض، فمن جهة يسمح بمثل ذاك النقاش ومن جهة أخرى يفرض بعض الشارات على المسيحيين واليهود لتمييزهم عن المسلمين. نذكر أن هذه الشارات لم تكن ممارسة تحتكرها حضارة الإسلام.

يمكننا رؤية بعضها في المجموعة المعروفة بمجموعة (أبي عضل) التي عُرضت في متحف الفن والتاريخ في جنيف (من ١٢ كانون الأول ١٩٩٦ إلى ٤ أيار ١٩٩٧) وإن للاثنين كليهما علاقة ما بفن الرسم المُنتج في المنطقة العربية المسمى بالفن الإسلامي.

في ما يتعلق بالأيقونات الملكية، نرى هنا أيضاً تقاليد الكتابة والتعليق باللغة العربية. لا نزعم معرفة دقيقة بتاريخ ظهور هذه الكتابات العربية التوضيحية على أيقونات المسيحيين العرب، لكن الأمثلة التي شاهدناها ترقى إلى القرنين الخامس عشر والسادس عشر الميلاديين.

إن تأملاً في أيقونة ملكية مثل (الشاهد ثيودورس)[٢] المؤرخة تخميناً بسنة ١٦٣٧ وبحجم ١١٩ × ٧١ سم يرينا وسط العمل وقد شغله الشاهد المذكور، بينما تنقسم أطرافه إلى مشاهد صغيرة يمثل كل واحدة منها مشهداً مستلهماً من قصة دينية. هذه المشاهد مفيدة لجهة إيضاحها لنا علاقات القرابة بين هذا الرسم الأيقوني والرسم الشعبي ومن ثم بالرسم العربي العالي المستوى المعروف (غير الشعبي). إننا نظل جوهرياً في نطاق مخطط الرسم الإسلامي لجهة المعالجات والفضاءات والتعبيرات الجسدية. يكفي المرء تكبير واحدة من تلكم المشاهد لكي يتأكد من ذلك بنفسه، رغم أنه سيلاحظ يقيناً تسطيحاً مبالغاً فيه في العمل (على مستوى طيات الملابس مثلاً) يقرِّبه من الأعمال الأكثر شعبية. في الأيقونة هذه نفسها، ثمة استلهام للطقوس والعادات والملابس السائدة وقت إنجاز العمل المعتبرة، وهو خطأ بالطبع، ممثلة للحقبة الإنجيلية السابقة المرسومة.



في عمل أيقوني عربي آخر (الشاهد ديمتريوس)[٣]، نلتقي بالمخطط السابق ذاته: شخصية

(٢) **Lumière de l'Orient chrétien,** p. 155.

(٣) **Lumière de l'Orient chrétien,** p. 157.

رئيسية تشغل مجمل العمل ومشاهد صغيرة هي هنا ثلاثة مشاهد، واحد منها يصف تعذيب أحد المؤمنين. في يقيني أن الجلاد المرسوم معذِّباً المسيحي يستلهم، لاشعورياً، مرأى العسكر العثمانيين. هذا التقسيم الفريد النوع (سنرى مثله في الفن الحديث لدي البلجيكي آليشنسكي مثلاً) للقطعة الفنية هو خصيصة للفن المسيحي العربي في هذه الحقبة وليس للأيقونات اليونانية أو الروسية. كأن المسيحيين العرب يستهدون بتقليد شرقي مألوف لديهم مولع بتمثيل التفاصيل. هذا ما تبرهن عليه القطع المعروضة في ذلك المعرض، مثل العملين المنشورين على الصفحتين ١٦٨ و ١٦٩ من الكتالوغ الذي نستشيره[٤].

في العمل الأول ثمة أربعة مشاهد تقع في القسم السفلي منه، بينما ثمة خمسة مشاهد في ذات القسم من العمل الثاني.

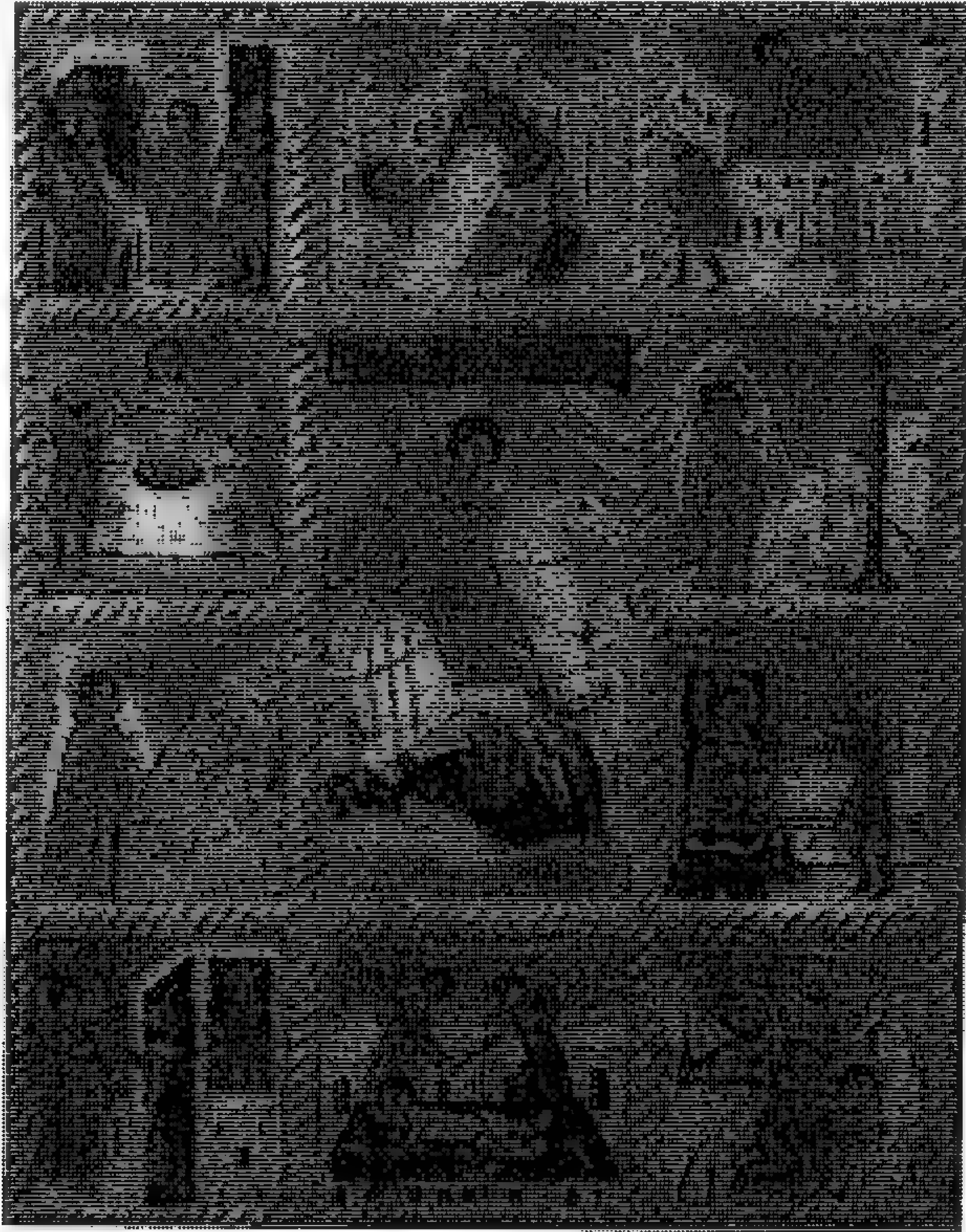
هذا الملمح التجزيئي للعمل يقدّم لنا، في العمق، فكرة المنمنمات التي ترسم لنا مشاهد متعددة لقصة من القصص وتدرجها في كتاب واحد. في أعمالنا الأيقونية هذه فإن المَشاهِد مُدْرَجَة في لوحةٍ واحدة مبسوطة أمام العين. إننا ننقل المنمنمة من عالمها المحدّد الصغير إلى فضاء أرحب. إننا من جهة أخرى أمام لقطات سينمائية متنوعة لثيمة واحدة. وهذا ما سنراه في نهاية المطاف في العمل[٥] المنفذ على يد الرسام نعمة المصوِّر سنة ١٦٦٦م. يجمهر عمل نعمة جميع الأفكار التي قلناها بهذا الصدد: النزعة السينمائية، الميل إلى التصوير الشعبي، عدم إتقان المنظور (رغم أنه كان مكتشفاً منذ أكثر من ثلاثة قرون من الزمن)، الاهتمام برسم العمارة حيث نرى تأثيراً يونانياً قوياً بالطبع في هذا المجال (نحن في سنة ١٦٦٦م دوماً). سوى أنه ثمة ملمح عربي قوي كذلك يتجلى بحضور الكتابة العربية المنقوشة نقشاً زخرفياً فوق صورة القديس جورج قاتل التنين. هذه الزخرفة الكتابية كانت قد غدت علامة لصيقة، أو ماركة مسجلة إذا شئنا، للحضارة التي ينتمي إليها الرسام، المسيحي كما المسلم.

إن التفارق جلي بين أعمال مصوري الأيقونات المسيحيين العرب أمثال نعمة المصور وبين أعمال مجايليهم وأخوتهم في الدين من الإغريق والروس. فالاقتصاد بله الشحة في التكوين أحياناً التي تسم أعمال الروس واليونان زائداً الإفراط في ديكورات وألوان الثياب التي تود نقل أبهة دينية معينة لا تظهر في أعمال المسيحيين العرب الذين يستمرون في النسج على منوال الرسم السائد في حضاراتهم. في مقابل الاقتصار على بورتريه شخصية

(٤) **Lumière de l'Orient chrétien,** p. 168 et 169.

(٥) **Ibidem,** p. 173.

دينية واحدة فقط أو لقطة وحيدة جامدة، فإنهم كانوا يسعون إلى تصوير أكثر من شخص في الأيقونة وأكثر من لقطة ذات حيوية بل ذات حركة عنيفة. أليس مثيراً للفضول أن نلتقي من جديد في أعمالهم تلك النزعة الحكائية، القصصية التي رأيناها في أعمال أسلافهم في معمدانية دورا ـ أوربوس. أما الكتابة العربية فإنها تبدو في هذه الأعمال، كما كان يطالب القبطي المصري أبو البركات، وكأنها شروحات تبسيطية تخاطب عامة الشعب، وكأنها جد ضرورية في ثقافة ما فتئت تمنح الكلام واللغة دوراً كبيراً، أكبر على أية حال من الصورة. الكلام يرافق الصورة لكي يصل إلى الوعي المتوسط.



إن مرافقة اللغة المكتوبة للعمل البصري ومجاورتها إياه هي عادة ثقافية متأصلة في الثقافة العربية، وتظهر بشكل متواتر في الكثير جداً من أعمال الفن الإسلامي، بحيث إننا نوافق المتخصص بتاريخ الفن الإسلامي الإيراني شرفاني ماليكيان في اعتبار هذه الجيرة واحدة من خصائص الفن في الإسلام الرئيسية. إننا نتنبه الآن إلى وجود الظاهرة ذاتها في الفن الأيقوني المسيحي العربي.

في بحثها (مدخل إلى دراسة الأيقونات الملكية) تتساءل سيلفيا عجميان عن خصائص

الأيقونة الملكية التي تسمح لنا بتمييزها عن الأيقونات اليونانية أو الروسية أو أيقونات مناطق أخرى للفن المسيحي في الشرق؟. وتجيب أنه «يمكن الحديث عن سمات مميزة عامة وأخرى خاصة بعصور محددة. وبين الأولى ينبغي الأخذ بعين الاعتبار الشكل والزخرفة وتردد بعض الموضوعات والكتابات العربية». وترى أنه «منذ بداية القرن الثامن عشر أخذ الاتجاه إلى تحديد الوجوه وإلى فرض زخرفة ذات صدى شرقي، يظهر، تبعاً للتيار العام لفن الأيقونة»[٦]. ورغم غموض كلمة (شرقي) كما تستخدمها فإن الباحثة تبرهن لنا أن طريقة رسم الأيقونات الملكية كانت تستلهم البيئة المحلية الوطنية الشامية:

«فالقديس جرجس يقاتل بسيف أو حسام (رقم ٩)[٧]، والعذراء مريم التي ولدت في مهد رجراج لا يزال يصنع إلى يومنا هذا في سوريا ولبنان (رقم ٤١)، إبراهيم يرتدي زي خليفة عربي (رقم ٨٣)، المتوفى وقد وطئه بقدميه الملاك جبرائيل على طريقة السلطان (كاتدرائية سيدة حماه للروم الأرثوذكس)، الملائكة يبشرون الرعاة الذين ارتدوا الشروال واعتمروا الكوفية والعقال وهم يعزفون على المجوز (رقم ٩٢) والقديس متي يكتب إنجيله على مائدة ذات طراز عربي بحت (رقم ٨٠). وإلى ذلك فإن زخرفة الأيقونات الملكية هي ذات استلهام شرقي واضح: فذوق هذه الزخرفة ظاهرة تشمل جميع أيقونات القرن الثامن عشر. وهذا الاتجاه وجد مكان انتخاب في بطريركية أنطاكيا إذ إنه يتفق مع ذوق إن لم يكن مكيفاً، فعلى الأقل متطبعاً بالزخرفة الإسلامية التي كانت منتشرة منذ قرون في الأشياء الأكثر استعمالاً والتي تدخل في الحياة اليومية للمسلمين والمسيحيين على السواء والتي تبرز بروعة ذوق الزخرفة المستمر مع رهبة الفراغ التي يتميز بها الفن الإسلامي أشد التميز..»[٨].

وتمضي في مقاربتها مع الفن الإسلامي بعيداً وتقول[٩]:

«إن تحديد أبعاد السطح (التشكيلي) بأشرطة هو واحد من المبادئ الداخلية للفن الإسلامي،

(٦) مدخل إلى دراسة الأيقونات الملكية بقلم سيلفيا عجميان في (أيقونات ملكية)، كاتلوغ معرض نظمه متحف نيقولا إبراهيم سرسق من ١٦ أيار إلى ١٥ حزيران ١٩٦٩ ص ٤٤. الكاتلوغ بالفرنسية والعربية:
ICONES MELKITES, exposition organisée par le Musée Nicolas Sursock du 16 mai au 15 juin 1969.

وللأسف الشديد فإن الترجمة العربية للدراسات الفرنسية المنشورة تعاني من أخطاء لا يقبلها البحث العلمي بحال من الأحوال. إنها تثير الكثير من الاستغراب خصوصاً أنها قد ترجمت في لبنان.

(٧) أرقام اللوحات تحيل إلى اللوحات المنشورة في الكاتلوغ المذكور.

(٨) المصدر نفسه ص ٤٥. ثمة ارتباك في الترجمة فضلنا تركه مثلما هو.

(٩) والترجمة منذ الآن لنا بسبب الأخطاء الجسيمة في النص العربي المثبت في الكاتلوغ.

وإن استخدام شرائط حمر وخضر يذكرنا بتلك الأماكن المكرسة للكتابات على السجاد أو بالديكور المضلع الشكل في تجليدات الكتب»[١٠].

«لنلاحظ أن مقرنصات كنيسة القديس جرجس للروم الأرثوذكس في حماه وأن الزخارف الهندسية الموجودة على الفاصل الأيقوني المعمول بالرخام في دير المخلص للروم الكاثوليك مستعارة من الفن الإسلامي»[١١].

ها هنا فإن الرسامين المسيحيين من ذلك الوقت يستحقون الإشارة في هذا المقام: أربعة أسماء من ذات العائلة الحلبية ممن استثمروا الرسم في التعبير عن معتقدهم وواصلوه أباً عن جد في القرن السابع عشر والثامن عشر: فالأب يوسف المصور الحلبي كان يشتغل في النصف الأول من القرن السابع عشر الميلادي كناسخ وكمصور منمنمات ومزخرف[١٢]. أما ابنه نعمة الله ابن خوري يوسف المصور (بين القرنين المذكورين) الملقب بالمعلم[١٣] فكان كذلك رساماً للمنمنمات[١٤]، وحنانيا ورث المشغل عن أخية نعمة[١٥] واشتغل محاولاً تنفيذ لوحات مستلهمة من الفن الغربي[١٦]، وجرجيس بن حنانيا. ثمة كذلك حنا القدسي (من فلسطين أقام في لبنان وسوريا في السنوات ١٧٢١و ١٧٤٥م)[١٧]، ويُصاف بن سويدان Yuwasaf ibn Suwaÿdan أو يوحنا المصور أصله من حلب كذلك، وميخائيل الحموي (١٦٤٦م)[١٨]. وإسحاق نيقولا الحرصاليمي (التاسع عشر الميلادي)، وكيرللس الدمشقي (الثامن عشر الميلادي)، وميخائيل كردلي (١٨١٨ الميلادي (اللقب كردلي يعني من جزيرة كريت)، وميخائيل مهنا القدسي (التاسع عشر الميلادي)، وأسقف طرابلس بارثيليوس (القرن الثامن عشر الميلادي)، وشكر الله بن يواكيم بن زلعوم[١٩]،

(١٠) أعلاه، الجزء الفرنسي، ص ٩٩ فرنسي.

(١١) المصدر نفسه، الجزء الفرنسي، ص ١٠٠ فرنسي

(١٢) Op. cit., (Lumière de l'orient chrétien), p. 138.

(١٣) Ibidem, p.140.

(١٤) Ibidem, p.141.

(١٥) Ibidem, p.141.

(١٦) Ibidem, p.141.

(١٧) Ibidem, p.141.

(١٨) Ibidem, p.139. التواريخ بعد أسماء الرسامين تشير فحسب إلى تاريخ أكيد لتنفيذ أحد الأعمال.

(١٩) أيقونات ملكية، كاتلوغ معرض نظمه متحف نيقولا إبراهيم سرسق من ١٦ أيار إلى ١٥ حزيران ١٩٦٩ (بالفرنسية والعربية)، ص ٧٠.

وموسى بن اسطفان (١٦٩٩)[٢٠]، وسلفسترس الأنطاكي (١٧٢٦)[٢١]، وميخائيل الدمشقي (١٧٤٣)[٢٢]، وبطرس عجيمي (١٨١٤)[٢٣]، ونعمة ناصر الحمصي (القرن التاسع عشر)[٢٤]، ويوحنا صليبا القدسي (١٨٧٨)[٢٥]، ونقولا تيودوروس القدسي (النصف الثاني من القرن التاسع عشر)[٢٦].

لكي لا ننسى موضوع كتابنا نقول إن إتقان المسيحيين العرب لليونانية والترجمة منها استُخدم على الدوام حجة لفصلهم عن محيطهم الثقافي ولاعتبار إنجازهم يونانياً صرفاً. إن شارح وناشر مخطوطة (دستور أدوية اليونان المدريدي المزين بالصور SKYLLITZES MATRITENSIS) يعاود استخدام هذه الحجة، بشكل غير مباشر.

---

(٢٠) المصدر نفسه، ص ٧٢.
(٢١) المصدر نفسه، ص ٧٢.
(٢٢) المصدر نفسه، ص ٧٢.
(٢٣) المصدر نفسه، ص ٧٤.
(٢٤) المصدر نفسه، ص ٧٥.
(٢٥) المصدر نفسه، ص ٧٥.
(٢٦) المصدر نفسه، ص ٧٦.

١٠

عودة إلى الأسلوب الفني في
(دستور أدوية اليونان المدريدي المزين)

قبل الشروع بتحليل جزء آخر من منمنمات SM، لنرَ كيف أن التباس مصطلح بيزنطي سيقود إلى اعتبار كل المنتوج الفني في سوريا وشمال العراق في الفترة ما قبل الإسلامية ثم منتوج الفنانين المسلمين وأقرانهم المسيحيين العرب مستلهماً من النتاج التشكيلي البيزنطي.

إن الصفة (بيزنطي) تصير، على الأقل في اللاوعي الأوروبي المعمَّم، رديفاً للصفة (يوناني). هذه الأخيرة مقطوعة، من جهة أخرى، عن أية روافد شرقية وممنوحة بعداً مرجعياً (للغرب). بشكل متخيل أحياناً.

وهكذا فإن بيزنطة مُلْتَبسَة الملامح الشرقية ومندغمة عضوياً بيونان فريدة الملامح ومكتفية بنفسها ثقافياً، هي بالطبع بيزنطة لا علاقة لها بالشرق السامي. بل إنها تصير في حقبة (الإمبراطورية البيزنطية) مرجعاً وحيداً للثقافة والفن في المنطقة التي تعنينا هنا. هذا التصور التبسيطي وغير التاريخي هو السائد في تاريخ الفن، وهو ما سنلتقيه حتى لدى مؤرخ كبير للفن الإسلامي مثل أتنغهاوزن الذي يشدد على «أن الفن البيزنطي قد أثّر بقوة في تصوير المخطوطات (الإسلامية) في القرن الثالث عشر الميلادي»(١)، وأن مخطوطة مقامات الحريري المنجزة سنة ١٢٢٢ (Paris, bib. Nationale, Ms. ArsMes 6094) تصدمنا بشدة بسبب الظهور الساطع لما يسمية المؤرخ بوشتال H. Buchtal (بالملامح الهيلينية) فيها»(٢).

---

(١) La peinture arabe, p.78.

(٢) La peinture arabe p.78 -79.

في المنمنمة التي ينشر لها صورة في كتابه (التصوير العربي) يقول إتنغهاوزن «إن ملامح الشخصية الملتحية إلى اليسار، أبو زيد البطل الرئيسي، هي ملامح بيزنطية عملياً، خصوصاً أنه يعتمر بغطاء رأس (برنس) يرتديه الكهنة المسيحيون. إن طيات الثياب، لا سيما لدى الشخصيتين إلى اليسار مازالت كلاسيكية بعد (..) مؤخرة العمارة مقسمة إلى ثلاثة أقسام معروفة جداً في التصاوير والموزائيك البيزنطي وكذلك العقد التقليدي»[٣].

إن أصول جميع العناصر المثارة في نص أتنغهاوزن، بدءاً من البرنس capuchon المسيحي على وجه الخصوص (الذي يمكن أن يكون ولد في بلاد الشام نفسها التي تنتمي إليها المخطوطة) كما أصول العَقد والعمارة هي أمور متنازع عليها بشكل كبير. إن فحصاً لا مجال له هنا سيبرهن أن بيزنطة ربما كانت في محل المتأثر بهذه العناصر والآخذ لها وليس في محل المؤثر على سوريا وشمال العراق.

يجب إعادة القول أن الهيلينية هي تمشرق للفن اليوناني. هذا الأخير استلهم روح الفن الشرقي وتحوّل إلى شيء آخر، إلى فن آخر هو ما يسمى بالهيلينية، وهو الأمر المعروف جيداً من طرف مؤرخي الفن.

إن المنجز السوري في مجال العمارة والفن يرقى إلى ما قبل الحقبة البيزنطية. كما أن تفاعل سوريا مع اليونان وروما هو أمر لا يمكن هو الآخر نكرانه، سوى أن فن سوريا يبقى يحتفظ بخصائص ترقى إلى العصور السامية القديمة (الأنتيكية) المزدهرة في المنطقة، وهو أمر سيظهر حتى في المنمنمات الإسلامية المنجزة في سوريا وهو ما يلاحظه أتنغهاوزن نفسه (الصفحات ٨٦ و١١٠) ومثله يلاحظ أوليغ غرابر في بعض منحوتات القصور الأموية في الصحراء (خربة المفجر وقصر الحير الغربي)[٤]. عند فحصِ تمثالٍ لأميرٍ أمويٍ مثلاً من خربة المفجر (متحف دمشق الوطني)، نلاحظ بجلاء شديد بقايا فن بلاد الرافدين، خصوصاً في طريقة النقوش على لباس الأمير.

إن بعض خصائص الفن الشرقي القديم في المنطقة ستكون خصائص الفن الأيقوني لاحقاً. يستشهد دانييل روسو بعبارة بريهيير L. Brehier القائلة إن «الفن اليوناني كان فناً إنسانياً

---

(٣) Ibidem, p.79.

(٤) Richard Ettinghausen and Oleg Grabar: **The Art and Architecture of Islam,** Ed. Yale University Press 1987, p.56.

عن جدارة بينما كان الفن الشرقي يبحث عما هو فوق ـ إنساني < يعني سحري أو مقدس > »[٤]، ويذكر:

«سيُضاف إلى النزوع الإغريقي ـ الروماني نحو تمثيل الشخوص عبر السعي إلى التشابه مع نماذج أصلية، سيُضاف في الفن البيزنطي، ما هو قادم من الشرق: الهالات المحيطة برؤوس الشخصيات، احتفالية المواقف الجامدة، ترتيب نظام طيات الثياب الذي يبرز حركة الجسد، الإجمالية في أعضاء الحس. وعلى سبيل المثال فعند تصوير المسيح ستُضاف ملامح إلهٍ شاب على طراز أبولو، أمرد وأنيق من دون هيبة أو حقيقة تاريخية، وسيُفضَّل بلحية غامقة وشعر طويل جليل. بالنسبة إلى العذراء، سيُضاف الزي وتسريحة الشعر وحلي سيدات الإسكندرية أو روما الراقيات ولكنها ستُغطى بعباءة طويلة من عباءات النساء السوريات وهي تخفي الشعر وتنسدل حتى الركب وستغطى (أحياناً) بمعطف»[٥].

ويذكر أن «الإمبراطور جوستينيان (٥٢٧ ـ ٥٦٥م) قد لعب دوراً كبيراً في خلق المدرسة الأيقونية البيزنطية لكن أساتذة هذه المدرسة كانوا من الشرقيين: أنثيموس الترالي Anthèmius de Tralles وإيسيدور الميلي Isidore de Milet خلقوا أساس هذا الفن»[٦]. تقع ترال في آسيا الصغرى بينما تقع ميل (ميليتوس) في إيونيا أي في آسيا الصغرى كذلك. كان الفن الديني المسيحي إذن نوعاً من قران بين الثقافات الإغريقية والرومانية والشرقية[٧].

وإذن فإن الحضور الشرقي، السوري هو من البداهات التي لا يُشكُّ بأثرها في انبثاق فن بيزنطة، فماذا يا ترى عن شمال العراق؟

إذا ما عزا المؤرخون مجموعة كبيرة من المنمنمات الإسلامية إلى شمال العراق أي إلى مدينة الموصل (ثمة قائمة دقيقة معروفة بهذه الأعمال) فلأن الأمر يمتلك دلالةً عميقةً وبعداً تاريخياً غير دلالة التأثر ببيزنطة، ألا وهو وجود تقاليد تاريخية محلية للعمل الفني والحرفي واستمرارها عبر التاريخ، خصوصاً عبر الكنيسة النسطورية. هذه الأخيرة ساهمت بفاعلية في ازدهار فن ديني مسيحيٍّ معاصرٍ، مؤازرٍ وموازٍ لبيزنطة.

(٤) Daniel Rousseau: **L'icône, splendeur de ton visage,** Ed. Desclée de Brower, Paris 1982, p.47.

المسعى لاقتناص ما هو فوق ـ إنساني، مقدس وسحري، وهو بالضبط مسعى فن كالفن الرافديني. يحلل أندريه مالرو هذه النقطة في أكثر من مقاربة نقدية له.

(٥) Ibidem, Rousseau, p.47.

(٦) Ibidem, Rousseau, p.50.

(٧) Ibidem, Rousseau, p.54.

١١

مدرسة الموصل كحلقة وصل بين الحقبة الآشورية واليونان.. ثم بينها وبين الإسلام

إننا نعرف أن قد ازدهرت في مدينة الموصل الإسلامية في شمال العراق مدرسة فنية ذات ملامح معروفة اليوم، ويمكن رؤية خصائصها ليس فقط في أعمال الرسم peinture وإنما كذلك في أعمال النحاس وخصوصاً تلك التي تستلهم المشاهد والوضعيات والشخوص والفضاء التشكيلي التي ستكوّن الفن الإسلامي. وإلى الموصل تعزى كذلك مجموعة من المخطوطات المصورة (انظر قائمة إتنغهاوزن مثلاً). هذا الازدهار وذاك الأسلوب المتمايز لم يكونا وليدي الصدفة وقد استمر منذ بداية العصور القديمة (الأنتيكية) مؤثراً بعمق في المناطق المجاورة: شمالاً في المناطق الواقعة تحت تركيا اليوم وغرباً في إيران وجنوباً في العراق الحالي.

وفي الحقيقة فإن الموصل بقيت الحافظ الأمين على الإرث الآشوري عبر وساطة الكنيسة النسطورية من بين وسائط أخرى. بغض النظر عن البعد اللاهوتي فإن هذه الكنيسة قد ساهمت بشيئين اثنين: توطين الفكر الفلسفي اليوناني في المنطقة لا سيما باشتقاق مصطلحات سريانية وعربية له، وثانياً في إشاعة نتاج فني يدوي على أيدي الصناع والحرفيين السريانيين أو تشكيلي عبر رسم يستلهم قصص الإنجيل.

لم تندثر الموصل (كما اندثرت دورا ـ اوربوس) وبقيت مركزاً للنتاج الحرفي والتشكيلي المؤثر طوال الفترة البيزنطية والهيمنة الفارسية. إن تأثيرها بمراكز الإنتاج الحرفي الساساني معروف اليوم لكن فاعليتها التشكيلية تستحق إعادة تثمين الآن لأنها لم تكن مجرد مستهلك فني للنتاج البيزنطي اللاحق. إن وضعيتها التاريخية الفريدة، بصفتها امتداداً

للحقبة الآشورية، جعلت منها محطة اتصال وتأثير مباشرة ببيزنطة وليس العكس.

من الناحية اللاهوتية (والسياسية كذلك) فإن الكنيسة النسطورية لم تكن خاضعة لأي من المجاميع الكنسية الرسمية المهيمنة، ولا بد أن موقفها اللاهوتي هذا كانت له نتائج حاسمة على نتاجها الفني.

إن الخصائص المسماة بيزنطية في المخطوطات المعزوة إلى الموصل تطرح ألف تساؤل شرعي.

لهذا السبب يمكن الاستنتاج ثانية أن مسيحيي الموصل والشرق السامي كله (كما المصري) لم يكونوا مجرد مقلدين للفن البيزنطي إذا لم يكونوا هم أنفسهم من ساهم في تكوينه مُدْمِجين العناصر القادمة من إرثهم المحلي مع العناصر القادمة مع القوى السياسية المسيطرة الرومانية واليونانية. إن وجود هذه العناصر (أو حتى هيمنتها في الرسم المسيحي الشرقي أو الإسلامي اللاحق) ليس دليلاً على الأولوية المفترضة بعناد للمرجعية اليونانية في الفن المسيحي الشرقي ومن ثم في المنمنمات الإسلامية المذكورة. تضع الوقائع التاريخية هذه الأولويات موضع الشك، وتبرهن أنها مُقالة ليس لسبب موضوعي وإنما لسبب أيديولوجي.

السبب الأيديولوجي (يعني المتَخيَّل) يفترض التالي: كما أن اليونان الوثنية هي أصل الفكر المتفلسف كله، فإن اليونان المسيحية هي أصل الفن المسيحي كله.

إن حلول (المتخيل) اليوناني هذا في تاريخ الفن كحقيقة لا تناقش والنتائج المترتبة عليه هو موضوع من الأهمية بمكان ويستحق لوحده بحثاً طويلاً ندعو الباحثين للانحناء عليه بجدية. إن نتائجه في مجال (البيزنطيات) الحالي تبدو بداهات لا تُناقش لكي يصير ضرباً من الهراء القول بشيء يجعلها أكثر عقلانية وواقعية، أو يجعلها قبلة لجدل تاريخي، رغم كل المعطيات المتوافرة في حوزة الباحثين، وكل ذلك بسبب ثقل المفهومة اليونانية في تاريخ الفكر الأوروبي وعصمتها.

هل إن العناصر التي سنلتقيها في SM هي عناصر بيزنطية (أي يونانية كما يُراد أن يُقال لنا) أم هي مسيحية سورية - عربية؟ هذا السؤال المزعج يبدو وكأنه المآل الأخير للأفكار التي طرحناها، فمن دون هذا السؤال فإن كل مشروعنا سيبدو مسدود الأفق أو يمكن إلغاؤه أو تأويله لصالح فن بيزنطي مرجعي لكل فن محلي أياً كانت قوة العناصر المحلية فيه.



هذه العناصر، المعترف بكونها عربية من طرف المحقق الإسباني المذكور أعلاه، ليست قليلة الشأن أبداً. إنها من القوة بحيث تسمح باستنتاجات مناهضة لفكرة الأصل البيزنطي بالمعنى أعلاه لأعمال SM، وتسمح في الوقت نفسه بنسبتها إلى فنان مسيحي عربي.



من أجل تحليل بعض منمنمات SM نسمح لأنفسنا بإعادة بعض ما قلنا بشيء من التفصيل الضروري في هذا السياق:

في الكثير من المنمنمات يوجد، كما ألمحنا، المخطط القائم على أساس حضور مجموعتين من الشخوص، المجموعة الأولى مسلمة والثانية بيزنطية. المجموعة الأولى تُعادل في الأهمية المجموعة الثانية. يظل الفنان حساساً لتمثيل الطرفين على قدم المساواة، وفي جميع التفاصيل التي تعبر عن خصوصية كل منهما. ففي المنمنمة (n.-191 f,75) التي تمثل سفارة

بين الطرفين يصير التعادل تاماً: الإمبراطور والخليفة كلاهما يشغلان كل خيمة على طرف من المنمنمة وبجانب كل منهما رسول يهم بتسليم الرسالة، ثمة شخصية في الوسط تضيف إلى المنمنمة نوعاً من التوازن البصري، وكذلك التوازن الرمزي.

هذا المخطط القائم على التوازن البصري والمعنوي سيعاود الظهور في المنمنمة n.66-f.31a. حيث سنرى هذه المرة جيشين متقابلين تماماً، تقابل هندسي دقيق يشابه التقابل الهندسي في المنمنمة السابقة، في حين يشغل وسط المنمنمة بالضبط فارس هذه المرة بدلاً من الشخص السالف.

المنمنمات المعنية تقدِّم المجموعة المسلمة، كما نرى الآن وسنرى لاحقاً، بدقة العارف، أي من داخل ثقافته وبيئته، وليس بخفة الناقل عن غيره، كتاباً أو حكاية مسموعة. وعلى سبيل المثال ففي المنمنمة المذكورة (n.66-f31a.) لا يستخف الرسام البتة بالوضعية القتالية للمسلمين الذين هم على أهبة الاستعداد لخوض المعركة.

التفصيلات المرافقة للمنمنمات تقدم، في أحيان كثيرة، معرفة دقيقة لمجريات ما كان يحدث في الجانب الآخر، المسلم، وهي تستلهم مرات مصطلحاته ومفرداته، مثل الاستخدام الدال للتعبير (أمير المؤمنين) في أكثر من مناسبة، كما هو الحال بالنسبة إلى النص المرفق بالمنمنمة (n, 87-f.38-b) حيث يرد Amermumnés (كما يترجمه النص الإسباني ص٦٩).

١٢

ما هي بالضبط العناصر العربية الإسلامية في هذه المنمنمات؟

تظهر العديد من العناصر هذه في منمنماتنا وهي تشير إلى الأصل الذي نفترضه لرساميها. سنلقي الضوء على العناصر التالية:



١ ـ العقال والعمامة والزي العربي، اللحى، أزياء المحاربين.

٢ ـ الإشارات الجسدية.

٣ ـ معالجة الفضاء.

٤ ـ أزياء النساء.

١ ـ العقال والعمامة والزي:

يظهر العقال والعمائم بكثرة وبدقة كبيرة. ففي المنمنمة (f,116v.b.) يمكننا أن نرى أغطية الرأس كما الأزياء العربية التي يبدو وكأنها مرسومة وفق نماذج معاينة ومعروفة كلية من طرف الرسام. في المنمنمة (f,212 b.) يظهر الأمر نفسه، فإننا نرى أن العمائم قد رسمت غليظة (اليسرى) أو بعدة طيات (اليمنى).



أما المنمنمة (f,212 v.a.) فإنها تستحق وقفة تأمل طويلة لأنها تحشد عناصر كثيرة ولا تقل أهميتها البرهانية عن المنمنمة التي سقناها في بداية هذا البحث. فإنها تمثل لنا غزو العرب لمدينة الرها (أديسا Edessa[1]) وهي حالياً مدينة أورفة في تركيا). يذكر النص المرافق للمنمنمة: «وصل إلى مدينة أديسا الأمراء العرب سنة ١٠٣٨ برفقة ٥٠٠ حصان وعدد مماثل من الجمال مزودة بصناديق في داخلها ٢٠٠٠ محارب. حاكم أوديسا المسمى بروتوسباثاريو باراسباتزيس إيبيرو استقبل الزعماء العرب برحمة. ولأنهم ذكروا بأنهم ذاهبون إلى القسطنطينية ليقدموا إلى الإمبراطور القرابين الموجودة في الصناديق، أهدى الحاكم في تلك الليلة إلى الرؤساء العرب الاثني



(١) مدينة كان يسكنها السوريون وتعيش، منذ نهاية القرن الثاني قبل العصر المسيحي تحت سلالة العربي أبجر. الملك أبجر الثامن (١٧٩ ـ ٢١٤) اهتدى إلى المسيحية بعد رحلة قام بها إلى روما. أديسا هي واحدة من أقدم المدن في التاريخ التي فرضت المسيحية ديناً رسمياً. هذا ما يقوله مؤلف كتاب (الفن البيزنطي والروسي)، أما القاموس الفرنسي (روبير الصغير لأسماء العلم) فيذكر التالي: حكمتها بين السنوات ١٣٢ قبل الميلاد ـ ٢١٦ للميلاد سلالة من أصل عربي، أمراؤها الأكثر شهرة كانوا يحملون اسم أبجر. سنة ٢١٦ سقطت مملكة أديسا (الرُها) أمام الإمبراطور كاراكالا، لتصير المدينة مستعمرة رومانية. تنصرت بوقت جد مبكر وشهدت إنجاز الإنجيل السرياني وصعود غنوصية بارديصان (القرن الثالث للميلاد) ونشوء مدرسة مسيحية مهمة جداً (القرن الرابع والخامس م) كان من أبرز رجالاتها القديس أفرام. احتل المسلمون المدينة سنة ٦٣٨م وبقيت تحت حكمهم لفترة جد طويلة. أثناء الاحتلال الصليبي صارت المدينة عاصمة لما سمي بالكونتية ـ أو المقاطعة ـ المسيحية (١٠٩٨ ـ ١١٤٤). سنة ١٦٣٧ صارت تحت الحكم العثماني، وهي اليوم مدينة أورفه التركية.



عشر وليمة لكنه لم يسمح لهم بإدخال الأحصنة والجمال مع الصناديق بشكل مستقل». في المنمنمة نرى المخيم العربي على جهة اليمين مع الأحصنة المحملة بالصناديق، في الوسط نرى العرب يتكومون جالسين القرفصاء، وعلى جهة اليسار نرى طاولة الوليمة والأواني المعدنية التي يقدم البيزنطيون فيها الطعام للعرب. نلاحظ أن الإلحاح على العقالات وليس على أي غطاء رأس آخر من تلك المعروفة في مصر مثلاً أو شمال أفريقيا أو في الأندلس، يعني أن الرسام ينتمي إلى المنطقة ذاتها التي دارت فيها الحروب والمعارك والصدامات بين البيزنطيين والمسلمين. ربما لم يكن رسامنا العربي يرتدي الزي ذاته على أساس مسيحيته المفترضة، ولكنه كان على احتكاك مباشر بالزي البدوي. لم يكن زي المسلمين، في الغالب الأعم، في تلك اللحظة زياً بدوياً كما يمثله لنا الرسام هنا، لكن تمثيلهم على هيئة البداة، لم يكن يستهدف، على ما يبدو، سوى تمييزهم عن غيرهم من الشعوب، خصوصاً عن البيزنطيين والصقليين (أو حتى عن المسيحيين العرب في سوريا، وبعضهم كان يرتدي العقال على أية حال كما هو شأن مسيحيي الأردن..). إنه يمنحهم من الناحية البصرية علامة فارقة لتمييزهم عن غيرهم، بالضبط كما يُقدَّم العرب اليوم في الصحافة العالمية بصفتهم بدواً فحسب.



وبالطبع مع العقالات تظهر اللحى بوفرة (انظر المنمنمات .f.38b و .f.39 و .f.39 v.a و .f.212 v.a و f.213 .f.116 v.b وفي .f.212.b مع التعليق المرافق لهذه الأخيرة). هذا التمثيل لا يبدو خاطئاً، لأن الرسام لم يكن يقوم إلا بإعادة تصوير ما كان يراه أمامه. إن العلامة الفارقة تتوطد، مثلما هو الحال اليوم، عبر هذه اللحية السوداء الكثة التي ترمز إلى العربي المسلم على وجه الخصوص. ومعها يظهر كما نرى في الجزء المكبر من المنمنمة، السيف في حمالته على الطريقة العربية مائلاً إلى الجانب الأيسر من أجساد المحاربين.

في منمنمة أخرى (.n.115-f.47v.a) تظهر الأزياء العربية بوضوح نادر في عمل تصويري، حيث لا نرى الزي البدوي ونرى بدلاً منه أنماطاً أخرى من الأزياء العربية، وبدلاً من العقال نرى العمائم العربية بذؤاباتها وطياتها. سنرى نقوشاً وكتابات (عربية ؟؟) على ثوبين أو ثلاثة. الكتابة الأولى على صدر أحد شخوص وسط المنمنمة، وإثنتان على ثوبي رجلين من الرجال الذين يشغلون الجانب الأيمن من المنمنمة. هذه الكتابات دلالة جديدة على مدى معرفة الرسام بتقاليد الطراز الإسلامي. نرى وسط المنمنمة ثوباً مخططاً (جلابة كما يقال في المغرب).



هذا النمط من الثياب كان سائداً في المنطقة السامية الممتدة من سوريا حتى جنوب الجزيرة العربية، ومنها إلى شمال أفريقيا. سوى أن هذا الثوب المخطط ربما يكون ترميزاً إلى الحضور المغربي. إننا نعلم أن المغاربة قد اشتغلوا في الجيوش والإدارات الإسلامية المتوالية، الأموية والعباسية، وأنهم قد نقلوا جميع الإرث المحلي إلى مصر أثناء الدولة الفاطمية. ليس بمحض الصدفة إذن أن يحضر الزي المغربي في هذه المنمنمة. هذا يدل، من جديد، على معرفة الرسام العميقة بالتكوين الإثني والجغرافي للمجتمع والجيش الإسلاميين. من الناحية التشكيلية فإن مجموعة الأشخاص (وسط المنمنمة) تمتلك قيمة أخرى غير القيمة الوثائقية: إن قوة تعبيرات العيون، تماسك وقفة الشخوص المنصرفين كلية نحو مخاطبيهم، كما حركة الأذرع والوضعية العمودية لوقفتهم تمنح هذا المقطع من المنمنمة حيوية وصرامة بنائية.







لذا فمن الصعب الاعتقاد أن ما هو مرسوم على رداء شخصيتنا ذات الرداء الأسود هي مجرد نقوش تجريدية. مثل هذا الاعتقاد لا يجد الكثير من المبررات هنا. كانت الكتابة أو الطراز على الأردية تقليداً من تقاليد الرسم الإسلامي في الحقيقة. هذه الكتابة تستهدف في المنمنمات الإسلامية الإعلان مرة أخرى عن طبيعة الشخوص أو تمييزهم أو التلويح بمعلومة طفيفة ملقاة أمام باصرتي المتلقي (الفترة الزمنية مثلاً لإنجاز العمل). لا شيء من هذا القبيل في سياق المنمنمة المذكورة ما عدا، ربما، التلويح بتمايز الشخوص دينياً لكي تصير العربية رديفاً لهذا التمايز.

وإذن فإننا ميّالون إلى الفرضية الجديدة التالية:

في ثنايا SM كانت توجد كتابات عربية قليلة مبثوثة اعتباطاً هنا وهناك، جرى مسحها أو حكها لاحقاً.



إن تحرياتنا، وفق إحدى الصور، تشير إلى إمكانية وجود كتابة عربية مخطوطة على الخيمة المرسومة في الحقل الخلفي arrière plan من المنمنمة (f.35) التي تمثل ملك البلغار يبعث رسولاً إلى الإمبراطور البيزنطي ويقترح تقديم العون لجيشه. وإذا لم يتعلق الأمر بإسقاط سايكولوجي من طرفنا، فإن تقليب ما هو مرسوم على هذه الخيمة من الوجوه المحتملة كلها، يمكن أن يكشف، على الأقل،

عن حرف الحاء. سيكون صعباً للغاية أن نتخيل أن الكتابة (أو ما نحسبه نحن كتابة) ليس سوى زخرفة تماثل الزخرفة المرسومة فوق خيمة الأمير في الحقل الأول premier plan. ثمة تفارق أسلوبي كبير في النقش فوق الخيمتين، ففي حين يتعلق الأمر بزخرفة صريحة في الخيمة الأولى لا يتعلق الأمر بذلك في الخيمة الخلفية، سواء لجهة الاستدارة المحكمة للأشكال الدائرية المرسومة على خيمة الأمير الأولى مقابل دقة رسم الحاء (أو ما نحسبه حاء) وفق قواعد الخط المعروفة فوق الخيمة الخلفية. ولحسن الحظ فإن المحو الذي تعرضت له الأجزاء التي تبدو على أطراف الخيمة الخلفية لم يصل إلى الكتابة (أو ما نحسبه نحن كتابةً) وبالتالي لم يؤثر على قراءتنا لها. إننا نلقي بهذه الفرضية مجازفين بعض الشيء، لأن التحقق منها يتطلب التوقف مباشرة على الأصل وفحص الأماكن الممحوة فيه ورؤية ما إذا لم يكن الأمر يتعلق بصدفة خلاقة قادتنا إلى وهم بصري يقرأ حرفاً أو كلمة عربية.



هذا التحفظ المشروع لا يمنع من المضي بعيداً في الفرضية. فإذا ما كانت الكتابة (أو ما نحسبه كتابةً) قد تكوّن بمحض الصدفة أو التلف التدريجي القادم من كثرة الاستخدام، فإن الأمر ليس كذلك في ما يتعلق بالكتابة الموجودة على ثياب ثلاث شخصيات في المنمنمة المذكورة أعلاه. لا يمكن لهذه الصدفة أن تتخذ هذا الشكل الواضح وتتمحور على الثياب لوحدها وعلى هيئة أشكال كتابية عربية، بعضها موضوع بين خطين مستقيمين كما هو حال الرداء الأسود لشخصية المجموعة الوسطية.

هل تعرضت المخطوطة إلى محو مقصود في بعض الأماكن؟

ربما تكون قد تعرضت للمحو في مرات قليلة جداً، خصوصاً في المنمنمة التي تمثل الخليفة



المأمون وهو يهم بإطلاق سراح الأسرى المسيحيين. هذه المنمنمة تمتلك أهمية استثنائية هي الأخرى لجهة تقديمها لنا بورتريهاً لخليفة المسلمين بكامل هيبته. وعلى حد علمنا فلا يوجد مثل هذا البورتريه لخليفة مسلم ينتمي إلى تلك الفترة اللهم ما يوجد على بعض المحفورات على العملة الإسلامية. وهي قضية درسناها في بحث منفصل منشور.

يبدو أن هذه المنمنمة قد تعرضت إلى تشويه متعمد، في فترة لاحقة ربما على فترة إنجازها. الدليل على هذا المحو هو التالي:

أ ـ نلاحظ أنها مرسومة، مثلها مثل الأعمال الأخرى، على صفحة تشغل ثلاث منمنمات، هي الثانية من بينهما، أي تقع في الوسط محاطة بمنمنمة فوقها وأخرى أسفلها، وفي الوقت الذي يفترض فيه أنّ تلف مجمل الورقة سيؤثر على المنمنمات الثلاث بطريقة متوازنة نسبياً أو كلياً، فلا الأولى ولا الثالثة تعرضتا إلى التلف بقوة وشدّة تلفها. لدى مراجعتنا للمنمنمات المنشورة تأكدنا من جهة أخرى أن منمنمة المأمون هي الأكثر تلفاً. لا توازن في التلف على هذه الصفحة، المأمون وشخص وزيره هو الأكثر تعرضاً للتشويه. ويبدو أن طريقة رسم الوزير لا تختلف عن طريقة رسم الشخوص البدوية المشروحة آنفاً لكنه مرسوم بوضوح وبحجم أكبر. يمكننا أن نرى بقايا العباءة التي تصل حد الأرض، وبقية من غطاء الرأس وعينه اليسرى فحسب. أما الخليفة فقد تعرض لمحو أقل ونرى من صورته العمامة وأقساماً جيدة من ثوبه كما الكرسي الخشبي الذي يجلس عليه. لكننا نرى بعض وجوه الأسرى والكثير من أجزاء ثيابهم.

ب ـ هذه المنمنمة هي الوحيدة من بين جميع المنمنمات من تقدم، ضمنياً، شهادة حسنة للمسلمين، فهم فيها في موقف المسيطر صراحة، المتفضل، القوي والرحيم في حين أنها تقدم المسيحيين، صراحة، كأسرى يستجدون عطف الخليفة وتفضله. هذا هو السبب في ظننا الذي دفع لاحقاً إلى تشويه هذه الصورة عن عمد وإصرار. ذلك

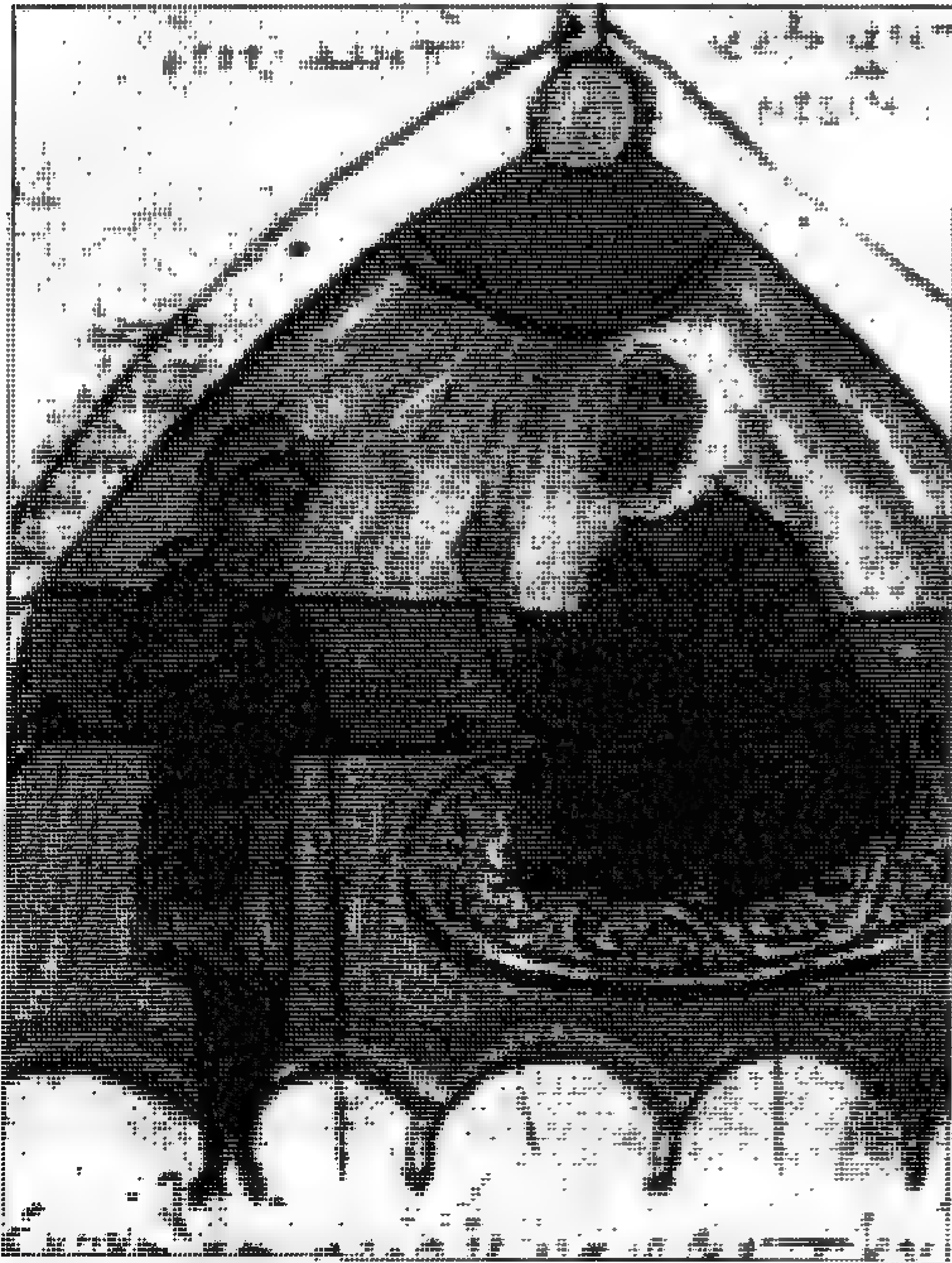
أن مرحلة الصراع العنيف آنذاك لم تكن تحتمل تقديم الآخر بهيئة المتفوق، المنتصر. مما له دلالة هو أن الإصرار على تقديم الآخر، المسلم، تحت أي من الأشكال، سلباً أو إيجاباً، يظل سمة أساسية في تصاوير SM. وهو ما يؤكد كل مرة أصول رسامي العمل الذين لم يكن بإمكانهم، شعورياً ولاشعورياً، تخطي مواطنيهم من الديانة الأخرى.

هذا المحو (المتعمد ربما..) لصورة المأمون هل كان يمحو كذلك، للأسباب المذكورة مجتمعة، كتابة عربية ما؟

لا نستطيع الإجابة على هذا السؤال ونتركه مفتوحاً لدراسات آخرين.

٢ ـ الإشارات الجسدية:

أما الإشارات الجسدية فهي تشابه المدرسة العراقية كثيراً وتظهر سواء بالأيدي أو العيون أو الوضعية العامة للشخوص. في المنمنمة (f.39) ثمة إشارة واضحة لذلك. إن إشارات العيون تجد لها تعبيرات واضحة في المنمنمة (f.38 v.). في المنمنمة (n.224 f,97 a.) نرى أميراً عربياً في حضرته سفير أجنبي. الزي ثانية من الدقة بمكان، والجلوس على سجادة شرقية. قد تكون الإشارة بالإصبع إلى الأعلى دليلاً على دعوته السفير إلى عبادة الله الأعلى الأحد. من الواضح أن ثمة تقشفاً لونياً لا يستخدم إلا الأحمر والأزرق والأصفر. طراز البناء (لا نراه في تكبيرنا هنا) على الجهة اليسرى كما في المنمنمة التالية يريد التدليل على الطراز السائد في الإمبراطورية الإسلامية.



لكن إشارات الأيدي الدرامية هذه هي كذلك سمة من سمات الفن البيزنطي مع فارق أنها تستخدم في الفن الإسلامي لإيضاح الموقف المعين، لنقل عين المشاهد إلى الجزء أو الشخص أو الظاهرة الدنيوية المراد تصويرها، في حين أن إشارات الأيدي في الفن البيزنطي

كانت، كما نحسب، من طبيعة لاهوتية، أي تأشيرات وإشارات رمزية تنقل البصر بشكل خاص إلى السماء حيث يرفرف الإله في الأعالي، وهو ما نتلمسه جلياً في الموزائيك الذي يصور القديس حنا (جان) ـ تفصيل من (تجلي السيد المسيح (transfiguration)، سنة ١٠٥٠ جياو، نيا موني في اليونان ـ وفي الموزائيك الذي يصور العذراء ـ تفصيل من (الصلب (La Crucifixion) من نفس الموضع والتاريخ أعلاه ـ.



في منمنمات SM السابقة كان بإمكاننا رؤية استخدام الفنان لحركة الذراع في التعبير عما يختلج من مشاعر وتعبيرات لدى شخصياته. هذا الاستخدام لصيق بفن التصوير الإسلامي القروسطي الذي لكي يعوض عن غياب مجموعة التقنيات التشكيلية المكتشفة والمستخدمة لاحقاً في تاريخ الفن فإنه كان يلجأ إلى الإشارات الجسدية ولغة العيـون. تلك التقنيات، مثلما يعددها غي آنكان Guy Annequin منتقداً غيابها في الفن الإسلامي هي: المنظور الخطي ومن بعده المنظور الجوي، تسرب الضوء من مصادره المتعددة، مديات الظل والسفوماتو، (قيم حاسة اللمس)، الكرافاجيزمية، الاستبطان النفساني، الإيماءات الباروكية بزواياها رؤياتها وبموجزاتها المذهلة، الواقعية الفوتغرافية ذات الإيهام البصري...»[٢]. إنه ينسى أن هذه التقنيات هي حصيلة تطور بطيء وتاريخي في تاريخ الأشكال وليست وليدة لحظة واحدة من التاريخ. لقد ظهرت رويداً رويداً بدءاً فحسب من القرن الرابع عشر الميلادي وليس قبل ذلك أبداً.

(٢) ها هنا النص الفرنسي الكامل لفكرة هذا المؤرخ:
«la peinture musulmane, en effet, a continûment négligé les diverses et successives quêtes et conquêtes de l'art pictural occidental depuis Byzance: la perspective linéaire puis atmosphérique, l'intrusion de la lumiére, avec ses sources diverses, les ombres portées et le sfumato, les «valeurs tactiles», le Caravagisme, l'introspection psychologique, la gesticulation baroque avec ses angles de vision et ses raccourcis surprenants, le réalisme «photographique» et illusionniste, etc., toutes ces étapes -parmi d'autres- de la peinture européenne, les artistes musulmans les ont délibérément ignorées»[1] L'auteur nous informe plus loin qu'il était «exceptionnel dans le monde arabe qu'un peintre, al-Wassiti, signa son oeuvre», Guy Annequin: La peinture musulmane, dans Histoire universelle de la peinture, Ed. Famot, Genéve 1980, p.158.

إن أهم ميزات مدرسة بغداد أو المدرسة الرافدينية هي غلبة الرسوم الآدمية فيها، ومثلما هو الحال، كما يقول عكاشة، «في الفن القوطي ـ البيزنطي تصور الوجوه الآدمية بملامح غفل من التعبير وكأنها أقنعة فيؤدي المصور دور لاعب العرائس مفسراً أدوار أشخاصه بالخطوط المحوطة لإيماءاتهم المحورة والمبالغ فيها وكذلك من خلال الحركات المعبرة لأطواء ثيابهم المنسدلة. ومن ميزات هذه المدرسة الجمع بين مشهدين في صورة واحدة، ومنها تلك المسحة العربية التي سادت قسمات الوجوه، ومنها ظهور الشخص الرئيس أكبر حجماً من غيره ممن حوله ممن هم ليسوا معنيين أو مقصودين. هذا إلى جانب استخدام العيون في التعبير والأصابع في الإشارات والأيدي في الإيحاءات، ثم نجاحها في إبراز المجموعات وإقامة كل شخص مقامه»(٣).

جميع المميزات المذكورة تظهر في منمنماتنا، وبخاصة الإشارات وإيماءات العيون. وهي تتعمق وتتجلى في (منمنمة القوارب) لأنها تنهمك (بسرد حكائي) لعله الميزة الأهم من بين جميع مميزات المدرسة الرافدينية (وليس من خصائص الفن البيزنطي). تحاول هذه المنمنمة أن تصف أجواء التهيؤ لمعركة.



النص هنا مهم على أكثر من صعيد. تقول المنمنمة (38.b.) التي تمهد لمنمنمتنا: «عندما بدأ توماس (إحدى شخصيات عملنا) بتنظيم عصيانه فإن بني هاجر (los agarenos النص يقصد العرب) الذين كانوا يسكنون في الخليج الغربي من جزيرة إيبيريا المسمى إسبانيا،

(٣) عكاشة: الواسطي، ص ٩ - ١٠.



رجعوا إلى رئيسهم الملقب بأبي خبز (!!!) أمير المؤمنين Apokhaps, emir Mumini طالبين منه إخراجهم من أرضه وإرسالهم لإستعمار أرض أفضل بسبب كثرتهم المفرطة وفقر أرضهم وغياب مواردها..» ويعقب المعلق الإسباني: «حسب النص فالمنمنمة ترينا طلب عرب إسبانيا. يساراً ثمة منزل صغير يمثل مقر إقامة أمير المؤمنين الواقع غرب إيبيريا، الأمير يتكلم بذراعيه، اليد مرفوعة. في الوسط واليمين مواجهة، جنود الأمير يتراصون صفاً واحداً، ستة محاربين من العرب الإسبانيين بعدتهم الكاملة..». أما منمنمتنا فتقول: «مَلِكُ العرب الإسبانيين (السارازان الإسبان في النص) los sarracenos hispanos يتقبل بسعادة مطالبة أتباعه بوضعهم على أهبة الاستعداد، الملك يهيئ القوارب الحربية وجيشاً قوياً مخفياً نواياه. عند قدوم الربيع، عبأ القوارب بجيشه المتكون من الإيبيريين وأناساً آخرين من مناطق مجاورة وأرسلهم إلى الشرق. لم يقاومهم أحد في الجزر التي وجدوها، ذلك أن الأسطول الإمبريالي (يعني البيزنطي) المكرس للدفاع عن السواحل والجزر كان قد استسلم لتوماس. الجزر المنهوبة أخذها العرب (السارازان في النص) كغنائم حرب»، ثم يعلق الخبير الإسباني بالقول: «ترينا المنمنمة العرب حسب النص الذي يقول إن أسطول العرب مضى لمقاتلة الرومان والتحق به إيبيريون وآخرون..في القارب الأول يجلس رئيس الحملة وإلى يساره يجلس الوزير..».

مرة أخرى تنقل لنا المخطوطة معرفة غير مشكوك بها من طرف الرسام، كما معرفة كاتب النص، بالمجتمع الإسلامي المعاصر له. من دون شك فالتعبير (أمير المؤمنين) لا يرد هنا بمحض الصدفة على الرغم من جهلنا بالمقصود من إيراد اللقب الأول (أبو خبز، أبو قبس، أبو خيس..؟؟؟).

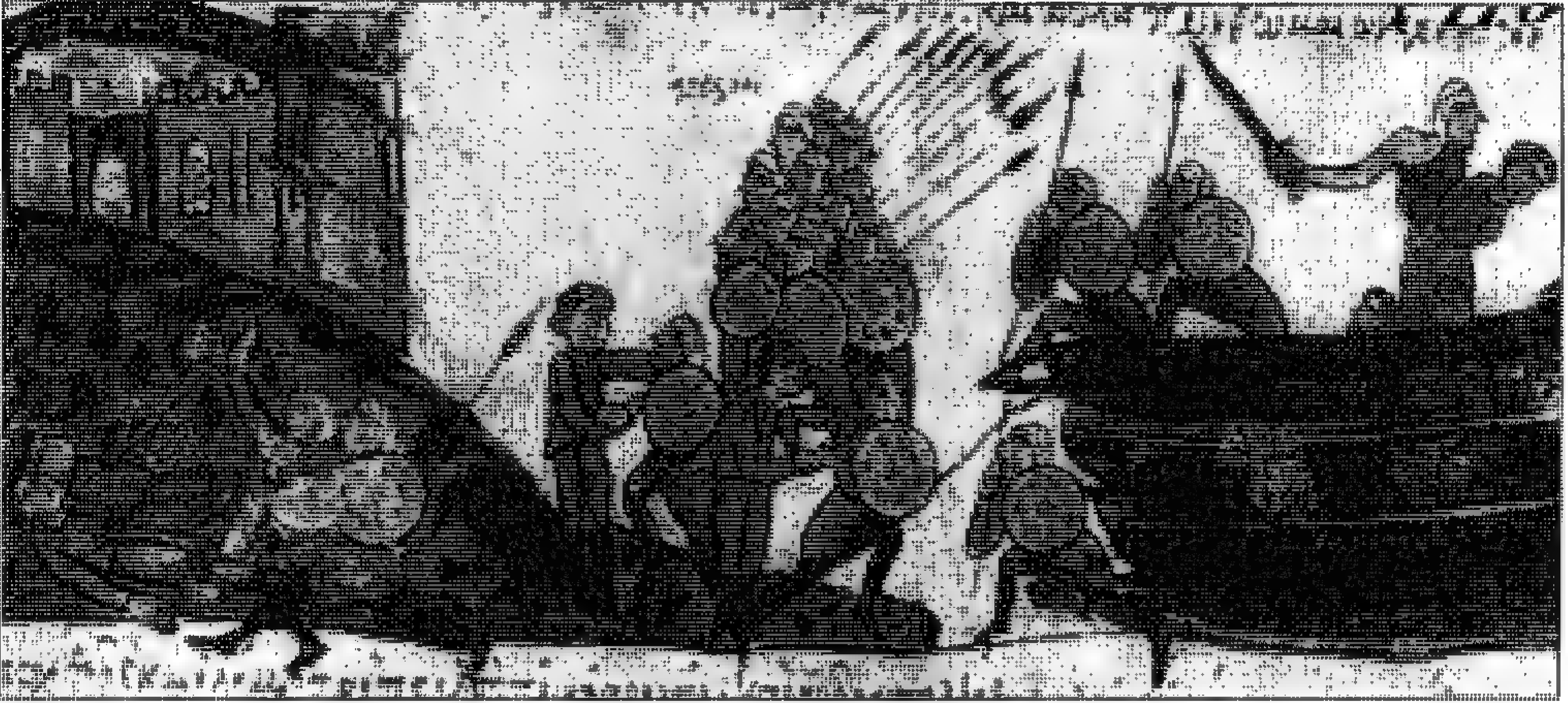
لكي ينقل الرسام لنا الأجواء النفسية والترقب الحذر مما كان يجري في قوارب جيش المسلمين فإنه قد ركز جل اهتمامه على لغة العيون. الجنود يبدون مترقبين، حذرين وهم يتطلعون إلى قائدهم الجالس في المركب الأول من اليسار، أو هم يقرأون في عيون بعضهم البعض ما يمكن أن يحدث. الرغبة في السرد عبر الصورة هي الأصرح والأوضح في هذا

العمل الذي يعبر عن واحدة من مميزات المدرسة الرافدينية في فن التصوير التشخيصي. نلاحظ عرضاً أن شكل القارب يشابه شكل القارب المرسوم في إحدى منمنمات مقامات الحريري ١٢٢٢ م (رقم ٣٩٢٩ ـ دار الكتب القومية في باريس، أبو زيد ينضم لرحلة يقوم بها بعض الأدباء على شاطئ الفرات)، وهذه النسخة من المقامات المصورة هي واحدة من بين أقدم المقامات المرسومة المحفوظة اليوم، وتاريخ تنفيذها ربما يكون معاصراً لتنفيذ SM. فما عدا أن المتنزهين على القارب يرتدون ملابسهم العادية فإن شخصيات منمنمتنا ترتدي ملابس الجنود.



نقول إن الفنان يستخدم اتجاه العيون بشكل أساسي لهذا الغرض. وهو ما يبدو بجلاء أكبر في المنمنمة التالية التي نرى على يسارها ثلاث شخصيات عسكرية منهمكة بإيضاح موقفها بإشارات جسدية (الأيدي والعيون). قائد الجيش يبدو على هيئة الواثق وهو يجلس بأنفة على كرسيّه الخشبي ويشير بيده من دون تردد إلى جهة العدو. الجنود في الجهة اليسرى ينهمكون كذلك في صد الهجوم حيث توضح حركاتهم موقفهم النفسي المرتبك إزاء الهجوم المضاد. استبطان الحياة السيكولوجية في هاتين المنمنمتين هو شيء يشابه النزعة التعبيرية. لقد لاحظ د. عيسى السلمان من قبل نزعة تعبيرية لدى الواسطي توازي نكهتها الواقعية المعروفة. يقول إن ثمة في رسوم الواسطي: «التعبيرية التي لا تُصدّق، فنراه يشرح الانفعالات النفسية بطريقة يستطيع المشاهد أن يفهم الجو النفسي المسيطر في التصويرية، وبحق وصفت العيون هنا بالعيون الناطقة ودعيت الأصابع بالأصابع المتكلمة».

هكذا ستظهر النزعتان الواقعية والتعبيرية في منمنمتين أُخريين. الأولى تمثل غزو المدينة (تاورومنيون). تبدو الجزيرة في الجهة اليسرى حيث ينقض (العرب) على اثنين من السكان، وعلى الجهة اليمنى يظهر مركب (الغزاة) العرب في مواجهة الجزيرة. تقدم المنمنمة العرب بزيهم التقليدي البدوي، مما يبدو معه أن الرسام الذي يقوم بدور السينمائي يعرض علينا، عبر المنمنمات، شريطاً طويلاً للأحداث بين البيزنطيين والمسلمين محافظاً، مثلما يجدر، على ملابس وإكسسوارات وديكورات شخوصه. العرب هنا مزودون بالدروع والرماح الطوال ويبدون محاربين شرسين. تقدّم المنمنمة أكثر من مشهد واحد في آن. نعرف أن النزعة البانورامية هي كذلك واحدة من خصائص المدرسة الرافدينية وأمكن ملاحظتها لدى الواسطي أيضاً.



هنا نرى ثلاثة مشاهد درامية: يميناً ثمة مشهد المحارب العربي منقضّاً بسيفه على ضحيته ويبدو مرسوما لكي يمثل قرصاناً بحرياً حقيقياً من دون رحمة. في الوسط ثمة مشهد المقاتلين المسلمين الواقفين على أهبة الاستعداد بينما يقتاد اثنان من رفاقهم أسيرين مسيحيين تبدو آثار الوجل والتضرع في موقفهما. وفي اليمين ثمة مشهد منازل المدينة وانقضاض العرب على أهاليها. في هذا العمل ينصرف انتباهنا فوراً إلى موقفين إنسانيين: موقف قتل المسيحي على ظهر المركب وموقف اقتياد الأسيرين المسيحيين. من النادر أن نرى في مجمل هذا العمل موقفين مرسومين بمثل هذا التعاطف وهذه الواقعية (أو ما كان يحسبه الفنان واقعية). وعلى أية حال فإن الواقعية المفرطة هذه تدل، كما سنظل نذكّر، بمعرفة

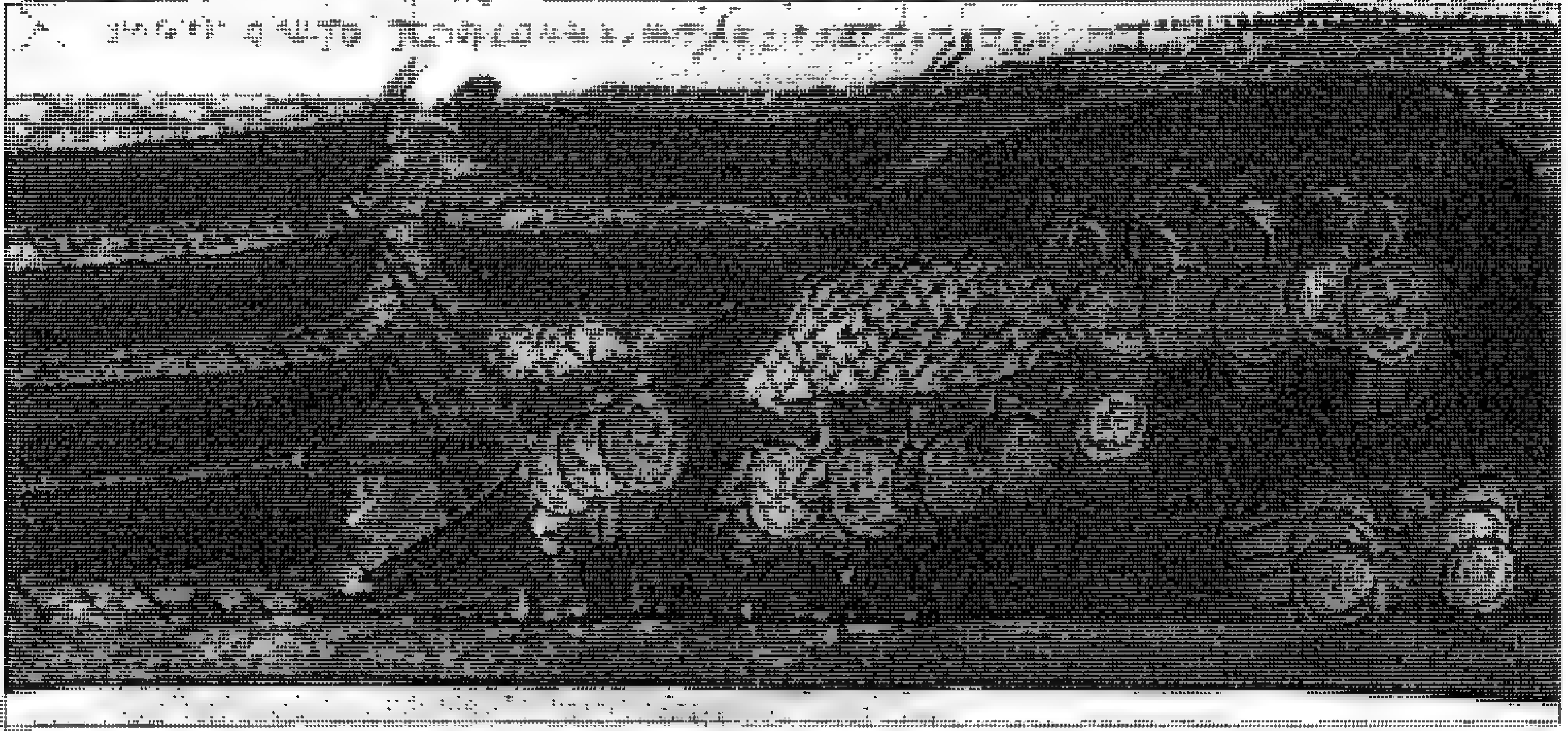
الرسام الوثقى بالمجريات على الطرف المسلم وبأدق التفصيلات. لا نلتقي، في الأدب الأجنبي المكتوب في تلك الفترة، بمثل هذه التفصيلات في تقديم المسلمين، حتى في الأدبيات المكرسة فحسب لوصف عاداتهم وتقاليدهم وأزيائهم. تلك الكتابات تعاني من هفوات وأخطاء، فادحة مرات، لا تُقارن بها المعرفة العميقة لرسامنا هنا الذي يظل يقدّم توصيفات جد دقيقة لأدق المعطيات.



وبالطبع فإن المسيحيين مرسومان بتعاطف أكبر يذهب إلى إبراز تعبيراتهم المتسامحة ورقتهم وإظهار تفصيلاتٍ محبّذةٍ عند رسمهم كما هو الحال في رسم تسريحة شعر الأسير في وسط المنمنمة، مقارنة بعدم العناية في رسم تفصيلات العرب. ها هنا مثلاً لم يفضّل الرسام رسم اللحى لجميع المقاتلين المسلمين كما فعل سابقاً. ربما يوجد لذلك سبب تشكيلي غير سبب التعاطف: لأنه لو فعل ورسم اللحى لعمّق بشكل غير مبرر الدرجات اللونية الغامقة التي ستؤثر على مجمل العمل. لو أنه فعل، بعبارة أخرى، فلربما سيشوّه الكتلة الوسطية هذه وهو يمنحها درجة من السواد المبالغ فيه. سوى أن هذه الملاحظة لا تنفي أن الرسام قد قام برسم العرب هنا من دون أي تعاطف ولا عناية فنية.

من الناحية الفنية تعاني المنمنمة من خلل بل سذاجة ما، خصوصاً في رسم القرصان المرسوم بأخطاء تشريحية ويبدو مجرد كاريكاتور محض، مقارنة بطريقة رسم الشخوص الأخرى في العمل نفسه، ذلك أن التركيز جرى على إظهار قوته العضلية وخلوه من الرحمة.

مما هو جدير كذلك بالملاحظة أن طراز السفينة في هذه المنمنمة يمكن أن يُرى في منمنمات إسلامية أخرى. يتعلق الأمر إما بما كان يسمى في بغداد العباسية بالشواني: جمع شونة وهي السفينة الحربية الكبيرة، وهي من أعظم القطع البحرية التي يتكون منها الأسطول، أو يتعلق بالمركب المسمى في مصر الفاطمية بالشلندي الذي هو حسب المؤرخ المصري ابن مماتي (توفي سنة ١٢٠٩): «مركب مسقف تقاتل الغزاة على ظهره وجدافون



يجدفون تحتهم»(٤)، وهو ما يظهر تماماً في هذه المنمنمة، كما في المنمنمات الإسلامية مثل المقامة العُمانية، رقم ٣٩، من رسم الواسطي حيث نرى أبا زيد والحارث في سفينة، ومثل تصويرة المقامة ذاتها من مخطوطة سان بطرسبورغ للمقامات (بغداد ١٢٢٢ ـ ١٢٣٥).



النزعات الموصوفة تظهر في منمنمة غزو كريت. الجزيرة مصورة وكأنها كتلة جبلية. قوارب المسلمين (اسمهم العرب في جميع المنمنمات) تحيط بالجزيرة من الجهة اليسرى. العرب مختفون يتحينون الفرص. الجزء المكبر يمثل العرب بأغطية الرأس نفسها ودروعهم متراصة صفاً واحداً. لا يستهين الرسام بقتالية الغزاة بل إنه يُبرِز، مداورةً، إعجابه بحسن تنظيمهم وترتيبهم. هذه المنمنمة مكرسة لا شعورياً لإظهار وتصوير ذاك التنظيم لأنها لا

(٤) انظر الكتاب القيم للدكتور السيد طه السيد أبو سديرة: الحرف والصناعات في مصر الإسلامية، منذ الفتح العربي حتى نهاية العصر الفاطمي ٦٤١ ـ ١١٧١م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩١ ص ٢٣٥.

تقدم شخصيات أو وضعيات أخرى غير شخصيات ووضعيات العرب. لا يختلف أسلوب المنمنمة عن أسلوب العديد من المنمنمات خصوصاً عن المنمنمة السابقة، ومن الواضح أن الرسام هو نفسه في الحالتين كلتيهما. منمنمة غزو كريت غريبة وفريدة بعض الشيء، وذلك بسبب محاولتها لنقل وتصوير الظلام وبسبب العتمة الإجمالية التي تشيعها لونياً ونفسياً، إنها تحافظ هذه المرة على وحدة الموضوع وهي تشيع مناخاً موحداً ولا تبدو ساذجة إلا في رسم الأمواج. لا شيء مرسوم بشكل جد واضح في هذه المنمنمة، إنها تشير ولا تصرِّح، وتقدم لنا من بعيد فحسب شخصياتها وأوضاعهم، لكأننا قد تعودنا على طريقة تقديمهم عبر سلسلة طويلة من الرسوم السابقة لكي يكتفي الرسام الآن بالإشارة فحسب إليهم. هذا المسعى محمود في هذا العمل وهو ما يمنحها غرابتها مقارنة بالأعمال الأخرى.

نذكر هنا أن ثمة تقديراً واحتراماً في تصوير الجيش المسلم في هذه المنمنمات على وجه الخصوص. حسب المصادر التاريخية في وصف الجيش في العصر العباسي «أنه لم يكن يختلف على مدى قرن كامل من تأليفه في عدته وعتاده وتدريبه عن الجيش البيزنطي، فاستعمل الأسلحة نفسها وهي القوس والسهم والرمح والقلاع والسيف والبلطة. أما ملابس الجند فجمعت بين حسن المخبر والمظهر، فكانت هناك البيضة للرأس والدرع للجسم، وذلك فضلاً عن الأحزمة والمناطق»(٥). هذه الأوصاف تظهر، مباشرة ومداورة، في منمنماتنا.

يطلق مؤلف مخطوطة مدريد على المسلمين اسم «العرب». لقد لاحظنا الأمر نفسه عند مؤلف يعرف من دون أدنى شك أن العرب ليسوا جميعاً من المسلمين بالضرورة وهو ابن العبري في كتابه (تاريخ الزمان). ما العلة في ذلك؟ في تحليلها لوضعية النساطرة داخل الإمبراطورية الساسانية تشرح الروسية بيغولوفسكايا في معرض عرضها للوضعية الخاصة للسريان داخل الإدارة الساسانية، أن الانتماء إلى إثنية من الإثنيات في القرون الخوالي كان مرتبطاً بهذه العقيدة أو تلك. فقد كان السريان مسيحيين وكان الفرس زرادشتيين(٦)، ونضيف أن العرب كانوا قد اعتبروا هم المسلمين لوحدهم. وبمعنى آخر فقد كان من الصعب في تلك اللحظة من التاريخ رؤية الصيني أو الهندي مسلماً، أو على العكس رؤية

(٥) السيد طه السيد أبو سديرة: الحرف والصناعات في مصر الإسلامية، منذ الفتح العربي حتى نهاية العصر الفاطمي ٦٤١ ـ ١١٧١ م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩١ ص ١٩٩.

(٦) انظر تعليقها في مكانه من هذا البحث.

العربي يهودياً أو نصرانياً. كان العرب يمثلون الديانة الإسلامية ولم يكن مرغوباً رؤية إثنيات أخرى في هذه الديانة. هذه الفكرة موجودة ضمناً في عمل ابن العبري كما في عملنا. إن قدرة هذه الفكرة على التبسيط والتعميم الضروري من أجل فهم الظاهرات الكبرى جعلت منها عرفاً ثقافياً وقاعدة للفكر لا تُناقش رغم خطلها الجسيم.

٣ ــ معالجة الفضاء

بالنسبة إلى إتنغهاوزن الذي يتبقى مرجعاً أساسياً، محايداً نسبياً، في موضوع العلاقة التشكيلية بين بيزنطة والإسلام، فإن الخلفية المعمارية في المنمنمات الإسلامية الأولى التي هي مرحلة «من الخلق العربي ـ البيزنطي»[٧] إنما هي عمارة رمزية أكثر مما هي حقيقية. وهو يذكر أنه في هذه الخلفية لا توجد علاقة بين شخوص المنمنمات وأنها محددة ببعدين اثنين فقط، أي الطول والعرض، ويمكن أن تكون ديكوراً من الكارتون. عملياً ليس ثمة من أرضية ولا يوجد أي إطار حول المشهد[٨].

تتقاطع منمنماتنا في هذا السياق مع المنمنمات الإسلامية في مفهومتها للفضاء. نستخدم كلمة فضاء espace بالمعنى الذي يمكن أن يعني بالعربية (الحيز والمكان). سنتحدث عن فضاءين، فضاء خارجي وفضاء داخلي. يلاحظ إتنغهاوزن «أن انهماك رسوم مقامات الحريري (المحفوظة في سان بطرسبورغ) برسم الجمهور يجيء من وطأة حضور الحياة المدينية. هذا الجمهور يتشكل من شخصيات كثيرة العدد مرسومة ليس فحسب بصفوف إنما أيضاً على شكل تكتلات من الدوائر والإهليلجات. تكتلات من البشر تجاور مرات الشخوص الرئيسيين ومرات تحيط بتظاهرة ما معبرة عن انتباهة مأخوذة. لذلك تثب التظاهرات الواحدة على الأخرى والواحدة في قلب الأخرى. بعض المشاهد سهلة والأخرى صعبة: البعض لا تهتم بالفضاء والأخريات مهمومة به»[٩].

في عمل SM يظهر همّ الفضاءين كليهما على التناوب، في المنمنمة الواحدة مرات، وذلك حسب الموضوع المصوَّر. إننا نتبقى أزاء بعدين اثنين كذلك في جميع المنمنمات، من جهة الديكور ومن جهة خلو المنمنمة من الأرضية التي تسند الشخوص وتمنحهم ثقلهم الفيزيقي وثباتهم. ربما قادت مشاهد الحروب إلى عدم الانشغال بأي فضاء إطلاقاً وإنما بتقديم مجرد أوصاف للحرب الدائرة نفسها. الشخوص مقذوفون في عراء مطلق

(٧) إتنغهاوزن، ص ٧٨، بالفرنسية ونحن نقوم بالترجمة.
(٨) إتنغهاوزن، ص٨٠، بالفرنسية ونحن نقوم بالترجمة.
(٩) إتنغهاوزن، ص ١١٠، بالفرنسية ونحن نقوم بالترجمة.

حيث لا توجد بنية مكانية محددة وحيث الشخوص تسبح، حرفياً، في بياض الورقة ولا توجد حتى إيهامات بسيطة بأرضية لدعمهم (كأن يرسم الفنـان مثلاً خطاً مستقيماً تحت أقدامهم) كما هو الحال في المنمنمة (n.348 f. 137 b.) وفيها نرى على اليمين مجموعة من الأحصنة وعلى اليسار ستة شخوص، أو كما في مثال المعركتين المرسومتين في المنمنمتين (.526f.213) و (n.67f.34 v.a.) وكذلك الشيء نفسه في المنمنمة المحللة أعلاه (القائد ومساعداه أمام جنود المراكب الثلاثة...). بل إننا نرى المخطط ذاته حتى في المشاهد التي يُفترض أنها تدور في فضاء مفتوح، مثل المنمنمة (n. 61f.28 v.b.) وهي تصور تحطيم الأيقونات واضطهاد الكنيسة من قبل ميخائيل الثاني. كما في المنمنمة التي تليها مباشرة (n.62f.29)) ونرى فيها على الجهة اليسرى رجلاً قافزاً وكأنه يطير، حرفياً، من دون ثقل بسبب عدم وجود أرضية تدعمه ولا كادرات تحيط بالتصويرة كلها.

الصورة هنا مفهومية من جهة الفضاء. إنه فضاء تجريدي تماماً ومن دون أي عمق رغم مسحة الواقعية الشديدة (وليس النكهة الواقعية) التي تظهر في رسم شخوصها: وجوهاً وطيات ملابس وحركاتٍ جسدية. المفارقة بين واقعية الرسم ومفهومية الفضاء تشير إلى أن رساماً آخر ربما أنجز قسماً من المنمنمات. لكننا في المنمنمات التي يظهر فيها العرب، أي العرب المسلمون، كنا نتحدث عن (نكهةٍ واقعيةٍ) وليس عن (الواقعية) التي نراها الآن. سوى أن جميع المنمنمات من دون استثناء تندرج في مفهومة تسطيحية للفضاء. الفضاء مفهومي conceptuel إذن. لنعاود القول أن فهماً جديداً للفضاء لم يكن بإمكانه موضوعياً التحقق إلا في عصر النهضة مع اكتشاف المنظور الهندسي.

.وعلى أية حال فإن جميع المشاهد التي تدور في العراء الطلق تبدو متحققة في هذا الفضاء المفهومي. ومما يعمّق إحساسنا بطبيعة هذا الفضاء هو خلو جميع المنمنمات من الكادرات الخارجية التي يمكنها أن تضبط تَنقل العين وتحكمها في بؤرة أو بؤرات مطلوبة.

سوى أن هذا الفضاء بالضبط، هذا الفضاء المسطح ذا البعدين هو ما يقرِّب منمنمات SM من الرسم الإسلامي الكلاسيكي ويجعلنا نخمن أنها من نتاج فنان عربي محلي: مسيحي.

لا يختلف الفضاء الداخلي، أي رسوم الحياة في داخل البنايات: المنازل والأبهاء والقصور والكنائس عن الفضاء الموصوف أعلاه. الفارق الأساسي هو أن حدود وأطراف الأبنية المرسومة تغدو وكأنها مجرد إطارات خارجية للشخوص، لأنها تظل كما في الرسم الإسلامي، مجرد ديكورات هشة من الكارتون. لكنها تمنح، على الأقل، للشخوص بعض الثقل، بالمقارنة مع انعدام ثقلهم في فضاء العراءات ذاك. من الملاحظ أن الشخصيات

تتجمهر وتتجمع داخل أقواس العمارات خاصة، سأقول تتجمع هناك بشكل أساسي وجذري محاطة بالأقواس، مثلها مثل منمنماتنا الإسلامية بالضبط.

لماذا تتكوم الشخوص مؤطرة بالأقواس؟ لأن هذا التأطير كان هو الحل الوحيد الممكن للرسام (الذي لم يكن يعرف بَعْدُ البُعْد الثالث) لكي يمنح شخوصه حضوراً فيزيقياً مقنعاً، لكي يوحي بحضورها في فضاء طبيعي، لكي يعطينا الوهم بالبعد الثالث عينه. هذه الحيلة غير قادرة، من جهة أخرى، على خلق فضاء آخر، واقعي. إن فضاءنا يبقى فضاء متخيلاً، متوهماً ومفهومياً بالرغم من إيحاءاته تلك وبالرغم من الكثافة النسبية للمواد المصنوعة منها إطاراته. لا تُصوَّر المنازل وأماكن السكن هنا كما هي في الواقع، كما هي موضوعياً بأبعادها كلها، ولكن كما لو أنها مجرد رموز لتصورات وأفكار معروفة جرى تقعيدها سلفاً. إنها ليست البيوت الواقعية ولكن رموز وإشارات لها. وعلى سبيل المثال فإن قبة بيزنطية، مثل منارة إسلامية، إنما تُرسم مقطوعة الجذور عن سياقات الفضاء المعماري الواقعي وتقدَّم لذلك بشكلها الهندسي، مرات من زاوية نظر غير ممكنة عملياً، لكي تحيط أو تجاور شخصاً ما من أجل إبراز فكرة معينة. إن الرسام يفترض أن مجرد تقديم ما يشير إلى القبة (وليس القبة الواقعية أي المرسومة بشكل واقعي) سيثير في مخيلة وعقل المشاهد كل ما تعلّمَهُ في التجربة العملية عن قبة من القبب. لو أن الرسام قدّم مخططاً إجمالياً (أي رمزياً) لكنيسة وليس تصويرة واقعية للكنيسة المعروفة فإنه يفترض أن مخططه الرمزي سيثير في ذهن المشاهد كل ما يعرف عن الكنيسة. هذا البعد الرمزي في تقديم (أي تمثيل) الأشياء هو كذلك من مميزات الفن الإسلامي. نحن هنا أمام فضاء رمزي، قائم على استحثاث الإشارات المتعارف عليها في ثقافة ما.

هذا الفضاء هو، في الحقيقة، فضاء عمومي لا يخص فقط الرسم البيزنطي وقرينه الإسلامي، ولا يسمح بإطلاق استنتاجات تقول باشتراكهما بالجذر نفسه وبأصول مشتركة.

ها هي فرضيتنا عن المشترك بينهما:

إن الفضاء الداخلي المُزَخرف، إن زخرفة الفضاءات الداخلية هو المشْتَرَك في الحقيقة بين الفضاءين البيزنطي والإسلامي. الأبنية والحيطان والطنافس والإكسسوارات مزركشة ومزخرفة حسب قواعد شكلية موحَّدَة، نباتية وهندسية، هي الحد المشترك بين هذين الفنين. من تأثر بمن؟ بالطبع غالباً ما اعتُبر الإسلامي متأثراً بالزخرف البيزنطي، على أساس أن ورقة الكرمة المحورة المستخدمة في الزخرف البيزنطي ستعاود الظهور في الفن

الإسلامي. رأي يستحق إعادة النظر لأن زراعة الكرمة كانت تُمارَس، وكانت بالتالي مرئية، على جميع امتدادات البحر المتوسط ورُسمتْ في الفن الآشوري نفسه قبل الفن البيزنطي.

وإذن فالحيطان والأبنية مزخرفة بإصرار. تمنح الزخرفة فضاء المنمنمة حيوية بصرية معينة، ستصير في الفن الإسلامي الخصيصة الأبرز، خصوصاً في عيون المتفرجين البعيدين عن المحركات التاريخية والنفسية للفن الإسلامي.

الجدران والأروقة مزخرفة في منمنمات SM وهي تماثل تماثلا مذهلاً زخرفة الفن الإسلامي: أي تماثل ما هو تجريدي في هذا الفن. الانحناء على الزخرفة مستمد من أصول تاريخية واحدة، رافدينية، سامية، واصلة إلى بيزنطة عبر ألف سبيل وسبيل. إن نزعة زخرفية مثل تلك التي نلتقيها في الفن البيزنطي لا تجد لا مسوغاتها السايكولوجية ولا أصولها الملموسة في الفن اليوناني وإنما في فنون الشرق السامي (والمصري) الذي كان يضم اليونان في حقله الحيوي لأسباب جيوإنسانية.

اليونان شرق مُتبنّى من قبل الغرب

مرة أخرى سنعيد السؤال: ما هو الفن البيزنطي؟ يذكر الباحث اليوناني كوستاس بابايوانو أن: «تأسيس القسطنطينية سنة ٣٣٠ كان تكريساً للأولويات الاقتصادية والثقافية والدينية. وبالطبع فإن كلمة (شرق) ملتبسة. منذ عصر الإسكندر فإن الشرق والهيلينية قد توصلتا إلى حالة قران. وفي ذلك الوسط المُهَلّن (hellênisè الغادي هيلينياً) بهذا الشكل وذاك وُلدت اللاهوتية المسيحية وتطوّر أول أشكال الفن المقدس: عندما جرؤ القديس كليمون الإسكندري على رفع الفلسفة إلى مصاف (عهد جديد ثانٍ) فإن كان لا يفعل سوى أن يترجم في لغة اللاهوت ما أراده الفن المسيحي عبر رعاته الطيبين، بجموع المسيح الناضجين، بالآباء الفلاسفة الذين كانوا يخلطون الهيئة الربانية مع الجمال البشري. بالتوازي مع الأيقونية الهيلينة فإن تقليداً آخر كان < لنلاحظ وندقق بما يقول هذا الباحث الآن > في طور التكوين في داخل البلدين، مصر وسوريا اللتين ندين لهما بتثبيت غالبية المشاهد المقدسة..»[١٠] ويقول بعد قليل موضحاً الفكرة:

«إذا كانت بورتريهات الفيوم هي أسلاف بعض الأيقونات، فإن الرسوم الجدارية في دورا -

(١٠) Kostas Papaioannou: La peinture byzintinre et russe, Ed. Rencotre, Lausane 1965, p. 13.

أوروبوس تقودنا إلى عتبة الجماليات البيزنطية: لقد حلّت الأشكال البلاستيكية محلّ قسوة الخطوط، وألغيت الامتدادات لصالح تشخيصية مسطحة: فالأجساد التي تظل من دون استدارة ولا حجم ولا ثقل والتي لا يسندها أي شيء، لا تنتمي بعد [في الفن المسيحي] إلى الحائط لكنها تطفو في فضاء روحي حيث تلغي الصلاة والتعبد كل المسافات بين الموضوع المتأمَّل والذات المتأمِّلة»(١١).

ويقول:

«لم تولد أشكال الحياة وأنماط التعبير هذه التي هي جد (بيزنطية) إلا في القسطنطينية. سوى أن بيزنطة قد خلّدتها عبر ألف سنة من الممارسة الفنية، ومنحتها الوقت لكي تنضج ورفعتها إلى مصاف الأسلوب الفني. إن كلاً من الدولة الرومانية والثقافة الإغريقية والكوزمبوليتيكية الهيلينية وتحول القصر والكنيسة إلى مرأى نصبين تذكاريين، كل هذه العناصر كانت تتراكم بهذا الشكل وذاك منذ القرنين الرابع والخامس. كان الغزو البربري ومصائر الهرطقة والنزعة المحلية تنحل لاحقاً وتجد في بيزنطة ليس الملجأ وحسب إنما تجد وطناً آخر..»(١٢).

٤ ـ زي النساء

مما يشير إلى معرفة الرسام بالمنطقة، منطقتنا، هو أن تصويره لما يُفترض أن يكون نساءً بيزنطيات، ليس سوى تصوير دقيق لملابس الفلاحات الشاميات التي يمكن أن نراها اليوم في لبنان وسوريا وفلسطين والأردن، وحتى في شمال العراق.



(١١) Ibidem, p.14.

(١٢) Ibidem, p.17.

صحيح تماماً أن بعض الأزياء تتشابه في جميع المناطق الممتدة على شرقي المتوسط وصولاً إلى اليونان وكل البلدان المتاخمة له. هذه الملحوظة يجب ألاّ تغيب عن البال. إن أزياء الفلاحين والجبليين في الشام ظلت كما هي منذ أقدم الحقب التاريخية. سبق أن لاحظنا ظهور هذه الأزياء عينها في إحدى جداريات دورا ـ أوروبوس (صالحية الفرات) ويمكن أن نراها كذلك في منحوتات تدمر الجنائزية (موجودة اليوم في المتحف الوطني في دمشق، متحف اللوفر في باريس، متحف الفن والتاريخ في جنيف مثلاً).

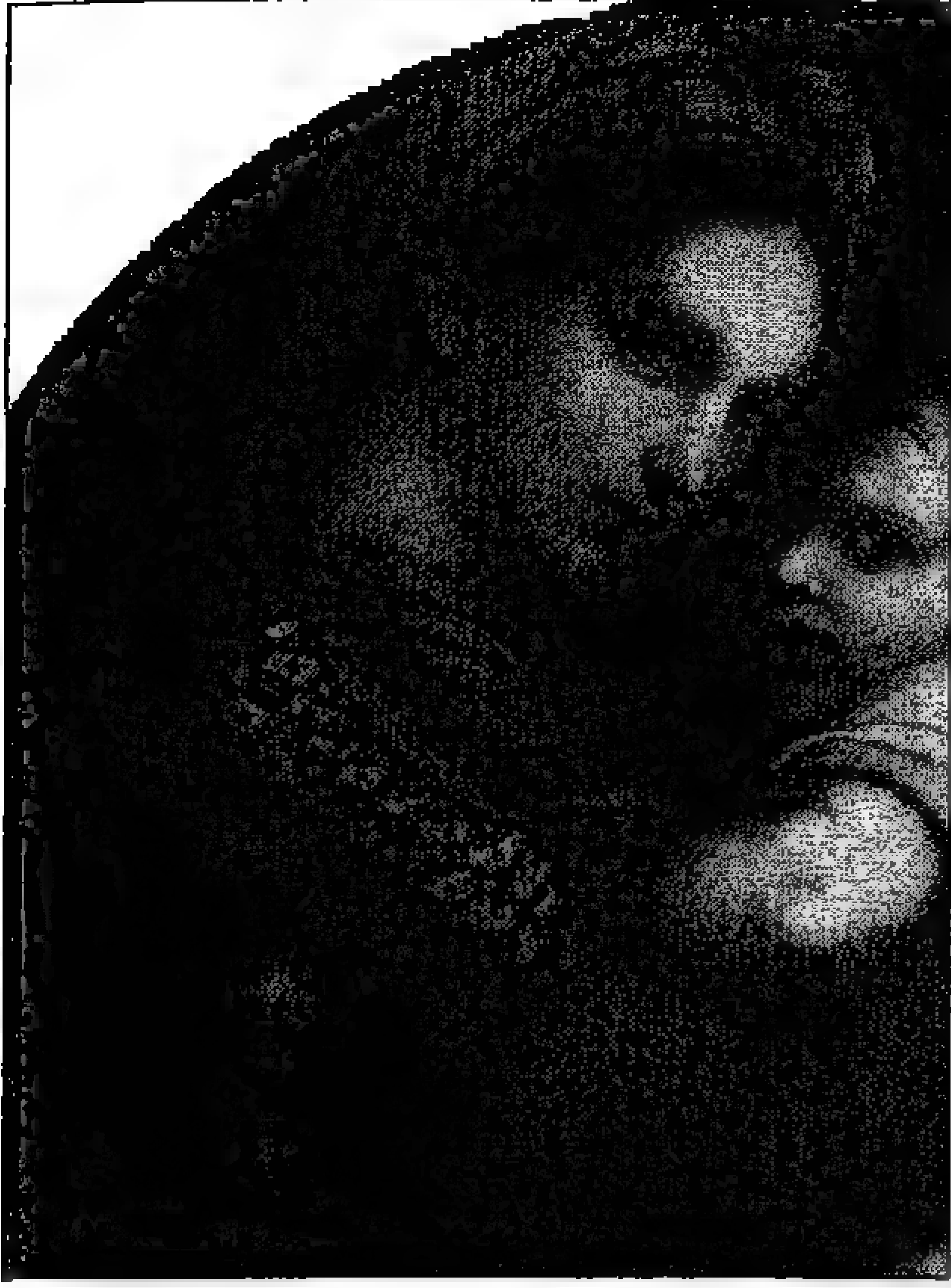
إن عمق صلة فنان SM بالمنطقة السورية كان يدفعه لإعادة تمثيل أزياء السوريات، الثوب الطويل وغطاء الرأس المتبقي كما هو في جميع المناطق السورية وجبل لبنان وفلسطين والموصل في العراق. لذلك فظهور نساء يُفترض أن يكنَّ بيزنطيات بهذا الزي يؤكد صواب فرضيتنا: لسبب ديني محض اعتبرت سوريا بجميع أوجهها المحلية وأزيائها جزءاً من الثقافة البيزنطية.

وفي الحقيقة فالرسوم التشخيصية اليونانية والبيزنطية لا ترينا نساء بيزنطة بهذه الملابس تماماً. هذه الأخيرة تنتمي إلى الشام تقريباً ١٠٠ بالمئة أو ما اقتُطع من الشام وصار من حصة تركيا اليوم. وحتى لو أنها ظهرت في عمل تصويري بيزنطي (وهو ما لم نتحقق منه) فإنه يبدو أنها كانت مستلهمة من تقاليد اللباس في البلدان المجاورة.

الصورة الفوتوغرافية المنشورة أعلاه الى جانب التفصيلين المستلّين من منمنمتين من منمنماتنا تريد البرهنة على عمق تشابه الثياب. الصورة ملتقطة في فلسطين في بداية القرن العشرين. نذكر القارئ الكريم هنا أن غطاء الرأس النسائي الذي نراه هنا ليس سوى غطاء الرأس الرجالي (اليشماغ) بفارق واحد: عدم ظهور العقال عموماً لدى النساء وظهوره بالمقابل لدى الرجال. وبالطبع ثمة فلاحات يظهر لديهن نوع مخفف من عقال كذلك.



هاته النساء بذاك العقال المخفف رآهن بعض فناني عصر النهضة وقدموهن، في بعض أعمالهم، بوصفهن نساء من عصر السيد المسيح، وربما لم يكونوا يجانبون التوصيف التاريخي الموضوعي. وعلى سبيل المثال ففي لوحة (زيارة العذراء مريم للقديسة إليزابيث) الموجودة اليوم في متحف اللوفر



في باريس (La visitation, Paris, Musèe du Louvre) يرسم فنان عصر النهضة الإيطالي دومينيكو غيرلانداجو (١٤٤٩ - ١٤٩٤) Domenico Ghirlandajo العذراء بلباس يشبه العقال. في لوحة أخرى يجري صراحة استيهام اللباس الشرقي (الشامي والمغربي والتركي) المرئي في الموانئ التجارية الإيطالية بوصفه زي المسيح، حوارييه أو لباس العذراء، كما هو مثال لوحة رافائيل سانتزيو Rafaël Sanzio المسماة (المدونا مع الكرسي) La Madone à la Chaise المحفوظة في قصر بيتي Florence, Palais Pitti في مدينة فلورنسا. لباس العذراء هنا مستلهم في الغالب من الأزياء في المغرب العربي.

مما يجدر ذكره أن الرسام متأثر بالطبع بالفن البيزنطي. كما يمكن أن نرى في أعماله هذه أسلوب العمل الأيقوني الشرقي (المنجز في الشرق السامي وفي مصر).

١٣

المساهمة الفاعلة للسوريين في نمو الفن البيزنطي

عندما قرّر الإمبراطور قسطنطين أن تكون بيزنطة عاصمة له بدلاً من روما، كانت ثمة فترة تقارب الـ٣٢٥ سنة من الاعتراف الرسمي بالمسيحية. في ذلك الوقت كان الجانب الشرقي من الإمبراطورية الغنيّ بالمواد الأولية يصير موضعاً للمصالح المتنافسة. على المستوى الثقافي، كانت هجرة واسعة قد مزقت شمل الفنانين والحرفيين السوريين المتأثرين آنذاك بالأسلوب الهيليني المتأخر، أي البيزنطي. كان يُستعان بالمعماريين السوريين، ابتداءً من القرن الثاني الميلادي، في تلكم المناطق الشرقية عينها من الإمبراطورية[١]. وعلى سبيل المثال فإن المعماري الذي استدعاه الإمبراطور تراجان لكي يصمم مشروع ما يسمّى «جسر أبواب الحديد» أو «الجسر القائم فوق الدانوب» ولكي يصمم «ميدان تراجان» المعروف في روما كان المعماري السوري أبولودور الدمشقي Apollodore de Damas (نحو ٦٠ ـ ١٢٩ م)[٢]. ويبدو جلياً أن حرفيي الفن السوريين هم من أدخل صناعة الموزائيك لتزيين العاصمة الثقافية في شمال إيطاليا[٣]؛ رافينا

(١) Hitti, p.392 d'après Pliny, Epistulae ad Traianum, no. 40.

(٢) نحن لا نرى سبباً يدعو إلى اعتبار هذا المعماري يونانياً (كما يفعل على سبيل المثال قاموس روبير المختصر لأسماء العلم ص ٨٤) أو يدعو إلى اعتباره معمارياً رومانياً (كما يفعل قاموس الفن ـ بالإنكليزية، المجلد الثاني ص ٢٢٧ والمادة موقعة من طرف T.F.C. BLAGG). غالباً ما اعتبر تاريخ الفن معمارنا السوري أجنبياً على بلده. مما هو مثير للمفارقة أن كاتب المادة المتعلقة به في (قاموس الفن) يضيف:

«The broken pediments of the stuccoes brick façade of the market's hemicycle of shops, an eastern Mediterranean feature, may thus be one of the rare reference to his Syrian origins among building that are otherwise thoroughly metropolitan», p.227.

(٣) يضيف (قاموس الفن) أعلاه بشأن ضريح ثيودورس في مدينة رافينا الإيطالية التالي:

«since the tradition of stone building in the 6th century only in Syria and Asia Minor,

التي يصف الباحث دالتون مدرستها المعمارية بوصفها «نصف سورية»(٤). إن أصداء تأثير الحرفيين والمعماريين السوريين كانت ترنّ في فينيسيا (البندقية). كانت هذه المدينة تعيش، بسبب علاقاتها التجارية مع سوريا، الإرث الفني السوري حتى العصور الإسلامية. المتأخرة. هذا ما يشهد عليه طراز البناء بلونين، المسمى بالأبلق كذلك، المستلهم مباشرة من العمارة السورية(٥).

ما هو يا ترى المنجز الجديد في الفن المسيحي الوليد؟

إنه على وجه الدقة ذلك المزيج من الإنجازات الهيلينية والتأثرات المحلية، رغم أنه يجري غالباً التشديد على العناصر الجمالية والفكرية الهيلينية لوحدها، ويجري بالمقابل تناسي، على سبيل المثال، أن فكرة «الراعي الطيب» الفاضل التي تظهر للمرة الأولى في جداريات صالحية الفرات (أو دورا - أوروبوس) ليست سوى مفهومة قديمة في العالم السامي ترقى إلى حمورابي الذي كان يصف نفسه بالضبط على أنه «راعي شعبه». إن فرضيتنا الآن هي أن العنصر الرافديني هو أهم العناصر المنسية والمهمشة في تكوين الأشكال الفنية اللاحقة المنبثقة في منطقتنا.

Theodoric probably employed a group of Eastern mason to construct his mausoleum» Vol. 26, p. 32-33 signé par P.J. Nordhagen. Cette immanente présence syrienne à Ravenne ne passe pas inapercue aux yeux de Sidoine Apollinaire (v. 430- v. 486) qui, pendant son passage par la ville en 467, décrit sa decaden ainsi: «A pretty place Cesena must be if Ravenna is better, for there your ears are pierced by the mosquito of the Po and a talkative mob of frogs is always croaking round you. Ravenna is a mere marsh where all the conditions of life are reversed, where walls fall nd waters stand, towers flow down and ships squat, invalids walk about and their doctors take to bed, baths freeze and houses burn, the living perish with thirst and the dead swim about on the surface of the water, thieves watch and magistrates sleep, priests lend at usury and Syrians sing psalms, merchants shoulder arms and soldiers haggle like hucksters, greybeards play at ball and striplings at dice, and eunuchs study the art of war and the barbarian mercenaries study literature.» Voir Edward Hutton: The Story of Ravenna, Ed. Kraus Reprint, Nendeln-Liechtenstein, deuxieme edition (printed in Switzerland), 1971, p. 64.

(٤) Hitti, d'après Dalton: Byzantine Art and Architecture, Oxford 1919, pp. 8.77.

(٥) موسوعة العمارة الإسلامية: الدكتور عبد الرحيم غالب، جروس برس، بيروت، ط١ سنة ١٩٨٨ ص٢١ تحت مادة (أبلق)

١٤

مساهمة الكنيسة النسطورية
في تكوين الفن الساساني

المعرفة الرافدينية تنتقل برعاية السريان إلى العالم

لنحدد إطار هذا الموضوع بوضوح متناه: من المتفق عليه أن النساطرة العراقيين كانوا قد لعبوا دوراً معيناً في تكوين الفن الإسلامي. غير أن بعض الباحثين وهم يتناولون التأثير النسطوري يتكلمون كما لو كانت الكنيسة النسطورية قد جاءت مع فنانيها من فضاء ثقافي مختلف نوعياً وجذرياً عن ذاك الفضاء الذي ستطلع منه الثقافة الإسلامية ويصيرها. هذه الطريقة في طرح المشكل تقترح علينا مفهومة القطيعة اللامنطقية بدلاً عن حيوية التداخل الثقافي التاريخي القائم حقاً بين شعوب المنطقة ولغاتها وجماعاتها.

غالباً ما جرت رؤية المسيحيين الشرقيين عموماً والمسيحيين العرب خصوصاً كما لو أنهم لا ينتمون لا إلى الشرق ولا إلى العرب. ثم إن تأثيرهم في الفن الإسلامي قد أعتبر لذلك مماثلاً لأي تأثير خارجي ويشابه مثلاً العناصر البيزنطية أو الساسانية.

يذهب بعض المؤرخين (توماس أرنولد خاصة) إلى أن رسامي مدرسة بغداد للتصوير قد تشكلوا تحت رعاية الكنيسة النسطورية، وأن السكان الصابئة في مدينة حران كما مبادئ ماني (الذي كان رساماً هو نفسه)[1] قد ساهمت كلها في خلق الأعمال

(١) «كان ماني هو نفسه مصوراً فذاً رسم صوراً ملونة يوضح بها مبادئه وفلسفته. ولقد ترك أشياعه أحراراً لعدة أجيال بعد أن فتح العرب بلاد فارس، أمكنهم خلالها ضم عدد من المشايعين الجدد لعقيدتهم في ظل الإسلام. ثم ما لبثوا أن تعرضوا في عهد الخليفة المقتدر في أواخر القرن العاشر لاضطهاد شديد فهرب معظمهم إلى خراسان ولم يبق منهم في مدينة بغداد في منتصف القرن العاشر سوى نفر لا يتجاوز الثلاثمائة عداً. ولعل الأهمية التي أولوها فن التصوير هي التي دفعتهم إلى تكوين مدرسة من المصورين يقبل أفرادها على العمل لدى المسلمين حين يطلبون إليهم ذلك...» عن عكاشة: **التصوير الإسلامي**، بيروت ١٩٧٧ص٧٣ وهو ينقل عن مصدر لا يذكره.

التصويرية في الإسلام. هذا التحليل لا يبعد عن الحقيقة كثيراً في تقديرنا.

لكن البعض يخلطون بين الوضع السياسي في المنطقة في تلك الحقبة وبين السؤال الثقافي وأصوله التاريخية. فالباحث الإنكليزي روبرت أروين في كتابه الجديد المكرس للفن الإسلامي المعنون (العالم الإسلامي) يوشك أن يُدرج الناطقين بالسريانية في الإطار الثقافي للإمبراطورية الساسانية، موضحاً لنا أن «النساطرة كانوا منذ وقت طويل متآلفين مع الثقافة اليونانية ـ الرومانية الكلاسيكية وهو ما يفسّر جزئياً لماذا تحمل المزهريات الساسانية تمثيلات ديونوزية (من رب الخمر والمتعة اليوناني المعروف) ويبدو أن الساسانيين كانوا قد استعاروا بدورهم، عبر الفن البيزنطي، أشرطة زخارف Guirlandes السرْع pampres من الرومان[٢]: يعرف (المورد) الكلمة الأخيرة بأنها زينة بشكل عنقود عنب وأوراقه». ويخلص إلى استنتاج يقول إن السريان قد ساهموا بإرشاد الفرس إلى الفن الروماني الذي سيصير، من وجهة نظر الباحث، أصلاً للفن الساساني نفسه. وإذن فإن الصراع الإيديولوجي بشأن (الأصول) يعلن عن نفسه بضراوة ها هنا!. ففي الفهرست الأيقوني الساساني، حسب أروين، نرى أن «غصينة العنقود تبدو سميكة وقليلة التعرجات وأنها قد تطورت نحو الأرابيسك في العصر الإسلامي»[٣]. ويعترف الباحث أن التبادلات الثقافية لم تكن باتجاه واحد لأن البيزنطيين كانوا منبهرين (ولا يقول متأثرين) بالموتيفات الساسانية مثل الطاووس وشجرة النخيل والإكليل المجنح[٤] المدرج لاحقاً في فهرست الأشكال البيزنطي[٥].

سيكون ممتعاً ومفيداً دراسة أصل الموتيفات الساسانية المذكورة، سوى أن المهمة تتجاوز حدود بحثنا الحالي. نشير على الأقل إلى أن ورقة النخيل هي موتيف مأخوذ مباشرةً من فهرست الأشكال الرافديني، الأشوري خاصة (انظر في عملين موجودين في المتحف البريطاني شدة وضوح رسم النخيل حتى أننا نرى جذع النخلة وعثقيها ناهيك بأوراق النخيل التي تظهر بجلاء في أعمال كثيرة)[٦].

إن معرفة أصل الفن الساساني تتبقى في غاية الأهمية بالنسبة لبحثنا. ففي معرفته يمكن من جديد موضعة الدور الذي لعبه سكان الرافدين ومن ثم أبناؤهم وأحفادهم (المهتدي

(٢) Robert Irwin: Le monde islamique, Ed. Flammarion, Paris 1997, p.21.

(٣) Ibidem p.21.

(٤) انظر أندريه بارو حول أصل الإكليل المجنح حيث يتكلم عن «قرص مجنح آشوري».

(٥) Ibidem, p.21.

(٦) Julian READE: Assyrian Sculpture, British Museum, 1983, p.43, fig. 60 et 61.

بعضهم إلى المسيحية) ورؤية منجزهم في سياق التاريخ الفني العام كما موضعة مساهماتهم في مكانها التاريخي الدقيق. يقدم الفن الساساني مثالاً باهراً عن مثل هذا المسعى بسبب مساهمة مسيحيي بلاد الرافدين في تكوينه هو نفسه، كما في بلورة وتكوين الحرف الفنية ونقاباتها المهنية (الزجاجون وعمال المعدن وغيرهم) في الإمبراطورية الساسانية.

١٥

ما هو أصل الفن الساساني؟

نلاحظ أن تاريخ الفن لا يتكلم، أبداً أو إلا لماماً، بل يقفز فجأة على أصل الفن الساساني نفسه(١). نحن لن نفعل الشيء ذاته هنا.

نقول إن جذور الفن الساساني السابق مباشرة على ظهور الإسلام، وفهرسه الشكلي ومعالجاته تطلع من سلفيه الفن الفرثي والفن الإخميني السابق عليه ذلك. غير أنه من المؤكد لدى الباحثين أن الفن الإخميني ليس سوى تنويعات على الفن الرافديني(٢). فخلال قرنين من الزمن كان الإخمينيون يمدون بعمر الفن الرافديني(٣) الآيل إلى الاندثار بعد سقوط الدولة الآشورية في شمال العراق الحالي. يقول أندريه بارو، واحد من أهم مؤرخي الفن الرافديني، إن ما نراه من مشاهد في الفن الإخميني من «مسيرات طويلة لدافعي الجزية والجنود وموظفي قصر بيرسيبوليس (عاصمة الإخمينيين) لم تكن سوى بقية من بقايا مسيرات خورسباد (العراقية)، وإن الأسود المصنوعة من الفخار المطلي بالميناء الموجودة أمام الواجهات الكبرى في سوسة (الفارسية) كانت نُسَخاً طبق الأصل من الوحوش التي كانت تزيِّن في بابل طريق المواكب أو تزين محل إقامة الملك نابو بولاصر»(٤). ويؤكد بارو أن الفن الإخميني هو «من النتائج المباشرة للحضارات والفنون

(١) ثمة مفاصل كاملة مجهولة في تاريخ إيران. بالنسبة للميديين أنفسهم وهم أسلاف الإخمينيين فنحن؛ لا نعرف، يقول غريشمان، أي شيء تقريباً عن العمارة الميدية، انظر:
Pers; proto-iraniens, Médes, Achèménides, Gallimard 1963, p.87.

(٢) A. Parrot: Assur, p.180.

(٣) A. Parrot: Assur, p.180.

(٤) Ibidem, Parrot, p.180.

(الرافدينية) وعلى وجه التحديد في أشكالها الآشورية والنيوبابلية»[٥]. وعلى سبيل المثال فإن زوجين من الثيران الموجودة في ممرين من مدينة برسيبوليس إنما هي مستعارة من آشور، بينما السطوح المعَمَّدة (هو سطح يقوم على أعمدة) كانت نسخاً بائسة من أفريز corniche مصري[٦]. الأمر ذاته في ما يتعلق بالطابوق غير المفخور على النمط الرافديني[٧]. لكن التقليد يصير فادحاً في تلك التشكيلة البانورامية المنجزة عبر تراكم ميكانيكي لقطع عديدة مسبقة الصنع[٨]. بينما نتذكر يقيناً آشور وبلاد الرافدين ونحن نرى ثيمات الديكور النحتي في برسيبوليس[٩]. أما قوائم العرش atlantes فهي تذكّر بالفن الآشوري بقدر ما يذكر مرآى إحدى الشخصيات المرسومة قابضة على شبلٍ بذراعها اليمنى بجلجامش والشبل عينه المرسومين في خورسباد الرافدينية[١٠]. الأمر ذاته في ما يتعلق بمسيرة دافعي الجزية القادمة مباشرة من قصر سرجون[١١]. «إن مدينة سوسة، يمضي بارو إلى القول ببلاغة، مدينة رافدينية أكثر مما هي إخمينية مع تأثر بابلي ذي ملامح واضحة في العمارة أكثر مما هو في مجال الزخرفة»[١٢]. ويذكر أن «الأيقونية الدينية الإخمينية المحددة بتعبيرات أكثر بساطة تعود إلى بعض الصيغ الآشورية (مثل) القرص disque المجنح (الآشوري) الذي يعلو النصف الإلهي الأعلى (للرب الفارسي) لأهورا ـ مازدا..»[١٣] كما أن «الحفر الغائر gravure يتبقى ضمن الخط التقليدي البابلي»[١٤]. من الملائم التذكير هنا

---

(٥) Ibidem, Parrot, p.190.

(٦) Ibidem, Parrot, p.194.

(٧) Ibidem, Parrot, p.194.

(٨) Ibidem, Parrot, p.195.

(٩) Ibidem, Parrot, p.196.

(١٠) Ibidem, Parrot, p.196.

(١١) Ibidem, Parrot, p.196.
في ما يتعلق بطيات وبهفات وبتموجات الثياب فإن أندريه بارو «لا يرى شيئاً آخر سوى التأثير الغربي» ص١٩٧. سيستخدم التعبير (الرقة الغربية douceur occidental) الذي سنحلله بعد قليل.

(١٢) Ibidem, Parrot, p. 198.
ما عدا الصالة ذات الأعمدة hypostyle فإن جميع ما تبقى مستعار من بلاد الرافدين: الأسود المجنحة قد تحولت ببساطة إلى حيوان العنقاء مغرب (حيوان خرافي نصفه نسر ونصفه أسد griffon) مجنح أو تحولت إلى مجرد أسود ذات قرون، ما هو مستعار بشكل أخص هو التقنية والأسلوب النيو ـ بابلي للزخارف في الطابوق المطلي بالميناء. راجع بارو.

(١٣) Ibidem, Parrot, p.200.

(١٤) Ibidem, Parrot, p.201.

بالتفصيل الصغير الذي يضيفه مؤرخ مرجعي مثل رومان غرشمان R.Ghirshman: «لم يكن الإخمينيون أول من أدخل في إيران الصفائح الذهبية التي تخيط الملابس. هذه الموضة كانت توجد قبل ذلك منذ الألفية الثانية في بلاد الرافدين»(١٥).

لنضف أخيراً مع الباحث في تاريخ الأشكال الزخرفية آلوايس رايغا هذه الملحوظة الأخيرة القاسية: «إن الموتيفات المستحسنة في الزخرف الفارسي (الإخميني) تنقصها الأصالة بشكل فظ؛ إنها لا تمثّل من جهة أخرى فضيلة فن مركب العناصر composite. وعلى الرغم من أن الجذر الآشوري لا يرقى الشك إليه، فإن هذه الزخرفة تتميز بطابع مصري جلي..»(١٦).

إن فكرتنا حسنة النية عن (التداخل الثقافي) تعبر عن نفسها من جديد في هذا السياق، ليس على مستوى الأشكال والتقنيات فحسب، إنما على مستوى انتقال الأيدي الفنية العاملة. إن «ميثاق داريوس» المكتشف في سوسه حيث تضافرت جميع الجهود، الطوعية أو القسرية، التي دعا إليها الملك دارا (أو داريوس) من أجل إنشاء قصر المدينة مفيد في توطيد معرفتنا بالفن الإخميني وامتداداته الفرثية ثم الساسانية التي يُقال لنا إن الفن الإسلامي متأثر بها.

هذه الوثيقة بالغة الأهمية لأنها تزودنا بقائمة الإسهامات الخارجية، وتمدّنا بمعلومات عن الفنانين الأجانب المشاركين في تعمير المدينة. «هؤلاء الفنانون كانوا، يقول بارو، يعملون من دون شك وفق إرشادات وإرادة الملك نفسه، الأمر الذي لم يجعلهم ينسون لحظتئذ تقنيات ومناهج العمل التي لم تكن تقنيات ولا مناهج عمل مستخدميهم ولكن القادمة من تكوينهم الحرفي الأول ومن أصولهم»(١٧).

يقول لنا «ميثاق داريوس» إن النحاتين كانوا أيونيين أو من جزيرة سردينيا، كان الصاغة ليديين أو مصريين، وكان الخزافون بابليين بينما كان مزخرفو الحيطان ميديين أو من المصريين. أي أنهم قدموا من جهات العالم القديم المتحضر المؤثرة يومها: مصر وبابل واليونان.

(١٥) Op. cit., Ghirshman, p. 263.

(١٦) Alois Riegl: Question de style, fondements d'une histoire de l'ornementation, trad. de l'allemand par Henri-Alexis Baatsch et Françoise Rolland, préf. de Hubert Damisch, Ed. Hazan, Paris 1992 (d'apré l'édition de 1893), p. 96-97.

(١٧) Op. cit., Parrot, p. 191.

كان انتقال الأيدي العاملة قاعدة عامة في الشرق طوال العصور. لن نندهش والحالة هذه إذا ما اشتغل الفنانون المسلمون ونقلوا تقنياتهم، بعد ذلك بعصور طويلة، بعيداً عن مساقط رؤوسهم(١٨). كان انتقال الفنانين من بلد إلى آخر معروفاً كذلك في مصر الفرعونية القديمة. ففي زمن رمسيس الثاني «فإن واحداً من أقدم المشتغلين في خدمة الفرعون كان رئيس رسامي الكرنك، ديديا، الذي كان جده الأعلى المسمى (بيدو بعل) قد قدم إلى مصر من بلاد كنعان قبل ستة أجيال..»(١٩).

علينا الاعتراف بأهمية الحضارة الفارسية وأهمية منجزها الفني، لكن يتوجب التشديد على أنها قد تكونت تاريخياً في بلاد الرافدين على وجه التحديد. علينا أن نتذكر ونذكر أن بلاد فارس ليست رديفاً لبلاد الرافدين وأنها لا تضم ثقافياً العراق القديم كما يحلو للبعض الزعم مستهدين بمؤرخين مزودين بالإيديولوجية قبل العلم. بل أن فارس قد تأثرت بعمق بأيقونية الحضارة الرافدينية وظلت مشحونة طوال الحقبة الساسانية بهذا التأثير إلى وقت ظهور الإسلام، على الرغم من أنها كانت تجهد أن تختط لنفسها فضاءها الخاص بها.

كانت الإمبراطورية الساسانية، عند ظهور الإسلام، تحتفظ بعد ببقايا الأثر الرافديني. الأمثلة على ذلك كثيرة جداً لكن لم يمنحها مؤرخو الفن العناية الضرورية. سوف نتوقف فحسب عند ثلاثة أمثلة فنية ساسانية لكي نرى فيها جميعها الأثر البصري الرافديني. الأول هو ما نراه في طبق من الفضة الساساني (والتر غاليري ـ أميركا Walter Art Gallery) حيث يتعلق الأمر بتقاليد صيد الوحوش الأشوري التي ستصبير نهائياً جزءاً من تقاليد الرسم الفارسي، بل وتظهر حتى على السجاد الحائطي الموجود إلى يومنا هذا في بيوتنا الشرقية والعربية. المثال الثاني يتعلق بطبق ساساني آخر من الفضة من القرن الرابع الميلادي (متحف الأرميتاج ـ روسيا) حيث يمكننا أن نرى في



(١٨) هذه مناسبة ثمينة للتذكير بأن ماليكيان شرفاني، المتخصص المعاصر بالفن الإسلامي، الذي لا يرى في الحقب الإسلامية المتعاقبة إلا حضوراً متعاقباً للفنانين والحرفيين الإيرانيين المتنقلين فحسب من بلد إلى آخر، لا يبدو أن هذا المتخصص الكبير قد توقف ملياً أمام المساهمة اللافارسية في تشييد الآثار الأكثر أهمية في تاريخ إيران القديمة.

(١٩) Christian Desroches Noblecourt: Ramsés II, la véritable histoire, Ed. Pagmalion (Livre de Poche), Paris. p.88.



الهلال المحيط برأس الشخصية الفارسية وسط الطبق رمزاً للإله الرافديني سين. من نافلة القول هنا أن نذكر بأن تمثيل سين على شكل هلال هو واسع الانتشار في الأيقونية الرافدينية. المثال الثالث ويتعلق ببقايا صينية معزوّة إلى الفن الساساني (القرن الخامس من مجموعة دومبارتن أواك (Dumbarton Oaks Collection) وفيها يظهر بجلاء وبلاغة الأسد المجنح الآشوري ـ البابلي المعروف جيداً في بلاد الرافدين.



إذا ما كان هناك تشديد من طرفنا على ثقل الفن الرافديني، ذلك أننا لا نريد نفي أو التقليل من قيمة إيران في بلورة اتجاهات الفن الإسلامي اللاحق. نريد أن نخفف فحسب من الغلو الإيديولوجي في المنجز الفارسي، وأن نضعه فيما نحسبه نصابه التاريخي الدقيق. عن أي غلو نتحدث؟ يكرّس غاستون وايت في عمله (الإسلام والفن الإسلامي) مقطعاً بعنوان (أصالة وأهمية إيران) حيث يقدم خلاصة طالما قيلت في تاريخ الفن. إنه يضم الرافدين، وهو شيء ذو دلالة بالغة، في الفضاء الثقافي والتاريخي الفارسي[٢٠]. يعادل المصطلح (الرافديني) ضمناً بالنسبة إليه (بلاد فارس). إليكم ما يقول: «إن العاج الإسباني لا يفسّر إلا بالتذكرات الرافدينية: ذلك أن مسجد القيروان كان قد لُبِّس ببلاطات من الغضار المجلوبة من بغداد، وأن الأمير ابن طولون (وهذا يعادل بالنسبة لوايت الثقافة الإيرانية) استجلب من يُعرِّف مصر بفن ذات المنطقة..»[٢١] أي منطقة؟ الرافدين الإيرانية!! عندما نتمعن في نصه نرى أنه يعتبر بلاد الرافدين قد صارت منذ حين في الأفق الفارسي. يحتفظ الفن الفارسي الإسلامي لوحده، حسب هذا الباحث «بفضيلة الوضوح

(٢٠) Wiet, Gaston: L'Islam et l'art musulman, vol.2, p.133 dans L'Art et l'Homme, 3 vol., publié sous la direction de René Huyghe, Ed. Librairie Larousse, Paris 1958, p. 137.

(٢١) Ibidcm, Wiet, P.137.

(طالما أنه) يستلهم تاريخه ما قبل الإسلامي»[٢٢]. الباحث دايز يتكلم بدوره عن فن المعادن في إيران الساسانية الذي استمر حتى العصر الإسلامي[٢٣]، معلناً «أسلوباً فارسياً»[٢٤] صار حقيقة لا يمكن القبول بسواها في تاريخ الفن. وإذا تعلق الأمر هنا باستشهادين فحسب، فإن الأعمال النقدية المكرسة للفن الإسلامي لا توفر الفرصة لكي تُرجع فن السيراميك الإسلامي وفنون المعادن، إلى أصول إيرانية قديمة. ما هو ذو دلالة عميقة أن باحثاً مثل بارو (وهو أحد المهتمين البارزين برافدين لا تقع بالضرورة في الإطار الثقافي الفارسي المزعوم) يذهب إلى القول في سياق شرحه للتغيرات الطفيفة الطارئة في أسلوب بيرسيبوليس الإخمينية مقارنة بالأسلوب الآشوري الذي تنحدر مباشرة منه إلى القول: «في الهفة التي تحرك القماش (المرسوم في جداريات المدينة) لا يبدو ممكناً رؤية شيء آخر سوى التأثير الغربي»[٢٥]. ربما كان المقصود بهذه الجملة التأثير اليوناني على أساس أن اليونان تقع غرب إيران[٢٦]، ولكن ربما كان المغزى البعيد هو الإشارة إلى اليونان بوصفها أصلاً للغرب الأوروبي كما نعلم. وربما كان المقصود بها رؤية الإبداع الإيراني المحض، المتمايز، الفريد مقاربة بجيرانها في الشرق. لماذا يصير الإبداع الإيراني في الخطاب التاريخي الغربي حتى منتصف القرن الماضي، متمايزاً وفريداً؟ هذا هو ما سنوضحه بعد قليل. ثمة، على أية حال، لعب مدوّخ على كلمة غربي وخلط مدوخ للمعاني. أليس من العجب العجاب الحديث عن تأثير غربي أثناء تلك الحقبة؟

سيزول العجب حالما نعرف مقدار التشديد، منذ الربع الأول من القرن العشرين وحتى بداية الحرب العالمية الثانية، على الطبيعة (الآرية) لإيران في الأدبيات الغربية. يمنحنا فهم الميكانيكية التي دخلت بها المفهومة (الآرية) بمعناها العنصري المحض لإيران الإسلامية،

---

(٢٢) Ibidem, Wiet, p. 137.

(٢٣) Op, cit., Diez, p. 98.

(٢٤) Ibidem, Diez, p. 54.

(٢٥) يقول بارو في الكتاب المذكور إن «وثيقة داريوس تحدد أن النحاتين كانوا من الأيونيين والساردين. هؤلاء كانوا مشبعين بالثقافة الإيجية وكان بمستطاعهم قبل غيرهم أن يمرروا تلك الهفة في الحجر الذي يرفع الحجاب أو النسيج الخفيف» ص ١٩٧. كل شيء منطقي ما عدا ربما المقاربة بأولئك غير القادرين أن يمرروا هذه النسمة العبقرية. في هذا المقطع تكمن رسالة أيديولوجية

(٢٦) لا يبدو رومان غريشمان موافقاً تماماً على طروحات بارو. فهو يذكر أن «الأصل اليوناني المفترَض لطيات الثياب الملتفة على سيقان الشخوص الفارسية هو أصل يُناقش. أنه مقبول من البعض، مرفوض من أطراف أخرى» ص ٣٤٧.

مفتاحاً ثميناً في تتبع مسار خصوصيتها المزعومة في خلق الفن الإسلامي(٢٧).

وبعبارة أخرى، ووفق هذا التصور، فإن العِرْق الآري قد ساهم مساهمة جذرية في خلق الفن الإسلامي.

وبالطبع فإننا لا نشاطر تلكم النبرة العنصرية، لأنه يبدو لنا ممكناً جداً ومبرراً تاريخياً التحدث، كما يتحدث مارشال هودكسون في كتابه (الإسلام في التاريخ العالمي)(٢٨) الصادر بالفرنسية سنة ١٩٩٨عن ثقافة يطلق عليها التسمية المركبة التالية «إيرانية ـ سامية». هذا المؤلف الراحل مبكراً عن عمر لم يتجاوز الـ ٤٨ سنة، يرى أن ثمة أساسات قديمة وثابتة، بيئية وتاريخية لعظمة وفاعلية الرؤية الإسلامية لهذه الثقافة الإيرانية ـ السامية التي يعتقد بأنها لم تندثر إلا في القرن السادس عشر الميلادي فحسب. نحن نرى بدورنا أن جزءاً من الفن الإسلامي قد خرج أيضاً من هذه الأساسات البيئية والتاريخية.

لنرَ الآن كيف أن هذه الأساسات تتمظهر وتطلع في مكان فني وحرفي آخر: في نشاط الكنيسة النسطورية.

---

(٢٧) هذا المنطق يتابع ذاك الذي يؤكد مساهمة فنية مختلفة جداً لإيران القديمة. هكذا يشدد رومان كريشمان على «الدور التاريخي لإيران (عبر فنها) كجسر بالغ الضخامة بين الغرب والشرق» ص ٣٧٢. وعلى الخلاف من المعطيات الأثرية، وعلى مستوى المقاربات المروية على لسانه هو نفسه، فإن غريشمان لا يحدد لنا عبر أي من الوجهات لعب فن ذاك البلد دوراً تاريخياً. من الملائم هنا قراءة فرضيته حول ما يسميه الفن (الإغريقي ـ الفارسي) من أجل فهم فحوى الجملة تلك.

(٢٨) Hodgson, Marshall G. S.: L'Islam dans l'histoire mondiale, textes réunis, traduits de l'américain et préfacés par Abdesselam Cheddadi, Ed. Acte Sud, Paris 1998.

١٦

الكنيسة النسطورية

لنقل في البدء إن ما هو منسي قليلاً لدى مؤرخين مثل توماس أرنولد من الجيل السابق وأروين من الجيل الجديد هو التالي: إن كلاً من المدرسة الحرانية والتعاليم المانوية[1] وصولاً إلى الكنيسة النسطورية (المعترف بتأثيرها كلها في تكوين فن التصوير في الإسلام) تنبثق، إثنياً وبشرياً وجغرافياً، من الأصول الرافدينية نفسها، السامية خاصة، المختلطة لاحقاً بالتأثيرات الفارسية.

إنها جميعاً تشترك بمشترك التاريخ والجغرافيا كليهما بشكل جد وثيق وجد متماسك.

مثل هذا الأصل المشترك ضروري من أجل فهم التشكيل الاجتماعي والديني متعدد الأقطاب الذي انبثقت منه فنون الإسلام التي تستند، أصلاً، إلى تقاليد العمل اليدوي قبل أي أمر آخر. لذا لا يتعلق الأمر هنا بتقاليد حرفية غير متجانسة، ولا بقطيعة تاريخية ولكن باستمرارية خضعت لمراحل زمنية وتأثيرات عادية.

عندما نأخذ مثال الكنيسة النسطورية في هذا المقام، يتكشف بأجلى الصور خطل فكرة القطيعة بين شعوب وتواريخ المنطقة المتعاقبة. فمن جهة جرى النظر إلى هذه الكنيسة، لسبب غامض، وكأنها تقف على حدة بالمقارنة مع العالم السامي الذي يشكل العرب جزءاً لا يتجزأ منه. وبالإضافة إلى أن هذه الكنيسة، من جهة أخرى، تكوّن إحدى الطبقات المتعاقبة التي نتج منها كذلك فن الإسلام، فإننا ننسى أنها تشكل قبل ذلك مفصلاً، نادراً ما عولج بعناية، في تكوين الفن الساساني نفسه.

أثناء هجرتها إلى البلاط الساساني فإن تاريخ هذه الكنيسة يلقي، بشكل أساسي، دروساً

(١) ماني نفسه كان يسكن في بابل ويبدو أن ثقافته كانت آرامية بالأحرى.

عميقة في علم الاجتماع ذلك أنها تزودنا بمعلومات ثمينة عن دور الفن والفنانين في الحياة اليومية والشروط الدينية للفن. لقد منحت البلاط الساساني بعضاً من الفنانين والحرفيين النساطرة الأكثر شهرة في ذلك الوقت ممن ساهموا، بالضرورة، في تشكيل اتجاهات الفن الساساني.

إذا كان ما نقول هنا صحيحاً فإن نظام الأولويات سيكون معكوساً، أي أننا هذه المرة في إطار البحث عن أصل من أصول الفن الساساني المُعْتَبر حتى اللحظة أصلاً لفن الإسلام.

لنقل أولاً إن جزءاً مهماً من العراق ما قبل الإسلامي، مثله مثل سوريا، كان آرامياً بشكل أساسي مع حضور عربي متزايد وملحوظ(٢). كانت اللغة الآرامية في تلك اللحظة لغة الثقافة والمعرفة والدبلوماسية الدولية. في شمال العراق حيث ظهرت واحدة من أقدم الكنائس في العالم، النسطورية، فإن تمثلاً وتمثيلاً لعلوم الرافدين كما للنظام الهرمزي المصري (أي لنظام الأسرار الرمزي القديم) كان يجري على قدم وساق بإشراف كهنة وأتباع الكنيسة النسطورية.

لقد استفاد الفرس في البدء ومن ثم العرب من هذا التمثل للعلوم القديمة. ففي الوقت الذي ستضع هذه الكنيسة علومها تحت تصرف اليونان فإنها كانت تستعير من هذا اليونان معارف أخرى، وهي تتعمق (بسبب الجدل اللاهوتي) في تطوير معرفة عميقة للفلسفة اليونانية والمصطلحات الضرورية لجدل مثل ذاك.

سوى أنه بقدر ما أثّر رجال هذه الكنيسة في الفن الإسلامي لاحقاً، فإنهم قد أثّروا بعمق في الفن الساساني وهم يجلبون له، عرَضاً، الكثير من المعارف التقنية والفنية من بلدهم الأصلي. إن انتقال المعرفة هذا الذي هو الاسم الآخر للتبادل والتداخل الثقافي الدائب في

(٢) انظر رينيه ديسو: العرب في سوريا قبل الإسلام، ترجمة عبد الحميد الدواخلي، دار الحداثة، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨٥. من الغريب إزاء كتاب مثل كتاب ديسو هو أننا مطالبون بالتفكير بمعنىً لكلمة (عرب). يقول لنا ديسو: «ويجب ألا نفهم من كلمة (عرب) سكان الجزيرة العربية فحسب، ولكنها تتناول أيضاً البدو الذين يجوبون وسط الجزيرة العربية وشمالها وكل بادية الشام. وعلى هذا فلا يعد عرباً أولئك السكان المتحضرون الذين يقطنون جنوب الجزيرة العربية» ص٢ ـ ٣. وبعبارة أخرى فالعرب هم البدو فحسب، وليس منهم لا سكان شمال الجزيرة (التدمريون والأنباط) والهلال الخصيب ولا سكان اليمن. لماذا؟ لأن إدراج أولئك مع العرب سيفسد المخطط النظري الأوروبي القائم على اعتبار العرب من البداة الرحل المتجولين من أجل القوت والثأر فحسب، وليسوا من أصحاب العمل اليدوي. فإن اعتبارهم من أصحاب الحرف المتوطنين في المدن سيخلق بالضرورة امتداداً تاريخياً لهم في الحقب السابقة على الإسلام، وسيصورهم كصناع مساهمين في الحضارة الإنسانية. هذا المخطط المعقول غير مرغوب به في الوعي الغربي السائد.

الشرق، السامي وغير السامي، هو من طبيعة تختلف عن الاستعارة البسيطة المشار إليها كل مرة يُذكر فيها الدور النسطوري في تكوين فن التصوير في الإسلام.

لقد قاد القمع الحاد لهذه الكنيسة إلى هاتين النتيجتين:

١ ـ إن النساطرة المهاجرين إلى إيران قد ساهموا في تطوير الحِرَف الساسانية والفن الفارسي.

٢ ـ إن النساطرة الذين اندغموا في الحضارة الإسلامية قد ساهموا، محتفظين بالآرامية لغةً لكنيستهم، في تكوين الفن الإسلامي.

لكن ما هو بالضبط الدور الذي لعبه النساطرة في تشكيل فن الإمبراطورية الساسانية؟

لقد ظهرت الكنيسة النسطورية في مدينة الموصل في القرن الثاني الميلادي. في القرن الثالث، مع انتشار المسيحية في أرجاء المعمورة فإن اللغة الآرامية فرضت نفسها كمنافس ثقافي جدي لليونانية لغة المسيطِر. إن حضور الآرامية إلى جانب اليونانية له دلالات كبيرة في ذلك الوقت، لأنه يدل على شعور وطني عارم. ثمة شيء من الالتباس في ما يذكره مؤلفا كتاب (طريق الحرير) من أن «الآرامية ظلت زمناً طويلاً لغة الحياة اليومية، خصوصاً في السهول. بينما كانت الفارسية لغة الحياة اليومية في المرتفعات (..) وإلى جانب اللهجات التي يتحدثها اليونان والمقدونيون القادمون من أنحاء مختلفة من بلاد اليونان، ظهرت لغة موحدة جديدة على قدر من السهولة أطلق عليها Koine dialktos أو مجرد Koine (..) وشيئاً فشيئاً حلت اللغة الدارجة محل اللغة الآرامية لتصبح اللغة المشتركة على طريق الحرير»(٣). من المعروف أن سكان المرتفعات في جبال العراق وفي الأطراف السورية كانوا من الأكراد الذين يتكلمون لغة هي قرينة الفارسية وأختها. ثمة آلاف القرائن على أن الآرامية لم تختف ولم تحلّ أي لهجة يونانية محلها البتة.

في سنة ٤٥١م لم تلتزم الكنيسة النسطورية بمقررات مجمع خلقدونيا. استمدت الكنيسة اسمها من اسم (نسطوريوس) بطريرك القسطنطينية منذ سنة ٤٢٨ م، وقد اشتهر بقوله أن في المسيح طبيعتين وأقنومين بشخص واحد وأن لاهوت المسيح ليس الناسوت، وأن الناسوت صار هيكلاً للاهوت ومسكناً له، وأن مريم لا يجوز أن تدعى أم الله بل أم المسيح الإله، لأنها لم تلد اللاهوت بل ولدت شخصاً هو إله وإنسان معاً. في مجمع أفسس سنة

(٣) طريق الحرير، الطبعة العربية ص ١١٦. انظر
The Silk Road, A history, by Irine M. Franck & Brownstone, Published by: Facts on File, New York 1986.

٤٣١م حرم الأساقفة الحاضرون نسطوريوس وتعاليمه وعزلوه من منصبه[٤]. لقد وقفت الكنيسة النسطورية إذن إلى جانب الطبيعة البشرية للسيد المسيح وهي تعتقد أن كلام الرب جاء ليسكن الإنسان المسيح بدءاً من يوم خلقه[٥]. الطبيعة البشرية للمسيح هي نقطة يلتقي فيها الإسلام مع الكنيسة النسطورية. «إثر الاحتجاجات التي قامت من كل جانب على (أفكار) البطريرك نسطوريوس قضى المجمع المسكوني الثالث، المنعقد في أفسوس عام ٤٣١م بالهرطقة على هذا المذهب، وبخلع نسطوريوس وإرساله منفياً إلى شمال الجزيرة العربية، لجهة البتراء التي كانت واقعة تحت سيادة الإمبراطورية البيزنطية، حيث توفي منسياً»[٦]. ويضيف د. إدمون رباط في بحثه (المسيحيون في الشرق قبل الإسلام، نظرة سريعة): «إلا أن أتباع نسطوريوس قد اضطروا من جهتهم إلى الهجرة إلى بلاد فارس، ولا سيما في بلاد النهرين، في نصيبين والرها، حيث ازدهرت الكنيسة النسطورية ازدهاراً عجيباً..»[٧].

كانت الكنيسة منتشرة في الأراضي التي هي اليوم الأراضي الإيرانية كما في العراق ممتدة إلى آسيا الوسطى. لقد ألجأها القمع الشرس في نهاية المطاف إلى التوقف والاستقرار في داخل حدود الإمبراطورية الساسانية لكي تشرع بتقديم بعض من أهم الموظفين والإداريين للبلاط الساساني[٨].

إن ازدهار المسيحية في الأوساط السريانية كان، على ما تقول الباحثة الروسية بيغولوفسكايا، مرتبطاً بتطور المراكز المدينية الجديدة مثل أنطاكيا التي غيرت الاستقطاب الحضري اليوناني وهي تخلق مدناً ثقافية جديدة في الأراضي الإيرانية[٩]. إن الديانة

(٤) انظر سمير عبده: المسيحيون السوريون خلال ألفي عام، منشورات علاء الدين، دمشق ٢٠٠٠ ص٥٥

(٥) من أجل مقاربة لاهوتية انظر:

Luigi I. Scipioni: Nestorio e il concilio di Efeso, storia dogma critica, en italien, Ed., Vita e pensiero, Milano 1974.

(٦) د. إدمون رباط: المسيحيون في الشرق قبل الإسلام، نظرة سريعة، بحث منشور في كتاب فكتور سحاب المعنون (من يحمي المسيحيين العرب)، دار الوحدة، بيروت، ١٩٨٦ ص ٨٦.

(٧) نفسه ص ٨٧.

(٨) Hourani, p.28.

(٩) واحد من مصادرنا عن الكنيسة النسطورية هو الترجمة العربية لكتاب المؤرخة الروسية نينا بيغوليفسكايا:

Nina Pigoulevskaja = H.B. Ed. de l'Institut de l'Orientalisme, Moscou 1979,

كما كتابها المترجم إلى الفرنسية :

Les villes de l'Etat iranien aux époques parthe et sassanide, paru en 1963.

المسيحية حديثة الولادة، لم تلفت في البدء انتباه السلطات الساسانية. غير أن سعي هذه السلطات إلى سن القوانين الهادفة إلى توطين تعاليم الديانة الرسمية، أي الزرادشتية، في البلاد قد فتح صفحة دامية في تاريخ النساطرة. يُضاف إلى ذلك سبب من طبيعة مالية محضة. فإن الوضع الاقتصادي المحرج للدولة الساسانية قد قاد شابور الثاني سنة ٣٤٠ إلى فرض ضريبة مضاعفة على المواطنين النساطرة. كان هؤلاء المواطنون في الغالب من التجار الميسورين ولكنهم كانوا يمارسون، على وجه أخص، ما نسميه اليوم بالحرفة الفنية. كانوا يسيطرون على مهنة من تلك التي تدخل في صناعة الحاجيات الفنية. إننا نلتقي في اسم أحد مطارنة السريان (شمعون بارصباغي)[١٠] نفسه بإشارة تدلنا على ذلك، فاللقب (بارصباغي) يعني حرفياً (ابن صانع الأصباغ أو ربما ابن الرسام). من المعروف أن عائلته كانت مشهورة بانحنائها على صناعة الصبغة البنفسجية المستخدمة في تلوين الحرير المرغوب به من طرف الملوك الفرس. إن إعدام هذا المطران حوالى سنة ٣٤٤م قد آذَنَ بإعلان فصل جديد من القمع المعمَّم ضد النساطرة.

كانت المنافسة التجارية كذلك أحد أسباب هذا القمع لأن تنظيم الصناعة الحرفية كان من شأن السريان بدرجة بارزة. كان يُسْر حالهم، من دون شك، موضعاً للغيرة والحسد.

من المعروف أن النساطرة كانوا يسيطرون على مادة الكيمياء وهي المادة التي تدخل مباشرة أو مداورة في صناعة الحاجات الفنية. إن معرفتهم بعلوم الكيمياء ترقى إلى العصر الهيليني. مثل جيرانهم وأبناء عمومتهم صابئة حران الذين كانوا قد احتفظوا طوال قرون بأسرار النباتات والأعشاب، بالأحجار والمعادن، وكانوا يحضرون السموم ويعرفون خصائص المواد الأولية. كان سكان الرافدين المعاصرين للكنيسة النسطورية يستمدون تلكم المعرفة من إرث أجدادهم الرافدينيين الذين أنتجوا قديماً بدورهم المواد الطبية والصبغات المشتقة من مصادر عضوية وأخرى معدنية والمثبتة، مرات، في الأعمال الفنية والجداريات وغيرها.

في العصر الروماني وفي السنوات الأولى من الفترة البيزنطية فإن المعرفة المتطورة في معالجة المعادن كانت مرتبطة بالمصادر التاريخية اللاتينية التي كان النساطرة يقرأونها كذلك. كانت الأسواق بسبب ذلك كما بسبب سيطرة السريان على تقنيات حرف عديدة، تقترح بيع العبيد السريان بأثمان باهظة.

---

(١٠) المؤلفة تحيل على كتاب:
P. Peeters: La date du martyre de st. Siméon archevêque de Seleucie-Ctésiphon, AB, vol. 56, fasc 1-2, 1838, p. 128.

أما الحرفيون السريان الأحرار في المدن الكبيرة فقد كانوا ينتظمون بمشاغل متخصصة كانت تتطلب مهارات تقنية عالية. إن المعارف التقليدية لكل من صباغي الثياب، صانعي اللبود، النساجين، صانعي السيوف، الصاغة، الزجاجين وغيرهم كانت تنتقل شفاهياً من المعلمين إلى المبتدئين، من الآباء إلى الأبناء بشكل وراثي(١١).

سوى أن انتقال المعرفة ذاك كان عائلياً ومحاطاً بسرية كاملة، بسبب منافسة لا تعرف الرحمة. كان البعض من تلكم الوصفات الحرفية يُكتب ويسجَّل من أجل تطبيق دقيق لها لتأخذ لاحقاً مكانها في الكتابات الكيمياوية المعترف بها. كانت معرفة الكيمياء محتمة ولازمة بالنسبة إلى الكثير من الحرف الفنية: للصباغين وللقصارين ولملوني الثياب ولا سيما بالأسود والأصفر، لملوني الزجاج ولحرفيي التعدين وصب المعادن(١٢).

وعلى ما يبدو فإن نزعة إنسانية وشعبية معتملة في أرواح السريان قد دفعتهم إلى كشف أسرار الكيمياء المتبقية حتى ذلك الوقت علماً سحرياً مبهماً محكم الإغلاق hermètique إلى أبعد الحدود. ويبدو كذلك أنهم قد توصلوا إلى فك أسرار كيمياء مصر القديمة في هذا المجال. كانت مصر تضع المعرفة الفنية كلها بيد الكهنة لوحدهم تقريباً. تنهل إحدى المخطوطات السريانية التي كتبها زوسيما(١٣) والموجودة اليوم في جامعة كمبردج، من المصادر المصرية حول الكيمياء. إنه ينتقد طبقة الكهان المصريين الذين يخفون التقنيات(١٤) الضرورية لعمل الحرفيين والصناع الصغار ولمعلمي الحرف الذين كانوا يجهدون لفك أسرار

---

(١١) إن انتقال الحرف اليدوية أباً عن جد هو تقليد راسخ في الشرق القديم. ففي المواد ١٨٨ - ١٨٩ و١٩٠ من قانون حمورابي نقرأ:

«إذا تبنى (حرفياً أخذ للتربية) حرفي (حرفياً: ابن حرفة) ولداً وعلمه حرفته (حرفياً: عمل يده)، فلا يجوز الادعاء من أجله قضائياً»

«إذا لم يعلمه حرفته (حرفياً: عمل يده) فإن هذا الطفل المربى يستطيع العودة إلى بيت أمه»

«إذا لم يعد الرجل (الطفل) الصغير، الذي تبناه (حرفياً: الذي أخذه كابن له) وربّاه، مع أولاده (أي لم يساوه معهم)، فإن هذا الطفل يعود إلى بيت أمه».

انظر قوانين بلاد ما بين النهرين، عربها عن السومرية والأكادية الدكتور عيد مرعي، دار الينابيع، دمشق، ١٩٩٥ ص ٨٣.

(١٢) Pigoulevskaja, d'après The Cronicle of Joshua the Stylite; composed in Syriac A. D. 507 with translation into English and notes by W. Wright, Cambridge, 1882, p.29.

(١٣) المصادر تعتبر زوسيم (البابا الواحد والأربعون. ٤١٧ - ٤١٨م) رجل دين يوناني. وفي الحقيقة فإن زوسيم من الناطقين بالسريانية. انظر كتابه بالفرنسية:

Livre Histoire Nouvelle, texte établi et trad. Par François Paschoud, Ed. Les Belles Lettres, Paris 1971-1989.

(١٤) Pigoulevskaja, d'après Berthelot, vol. 2, p.316-317.

المعادن التي يخفيها الكهنة[١٥]. يروي زوسيما لنا أن حرفياً[١٦] كان قد نظم وتولى الإشراف في مصر على تصاوير تشخيصية وصلت إلى حد التكامل وهي تقلّد الألوان الطبيعية وتقلد أشكال وتعابير الوجه الآدمي.

تقدم مخطوطة أخرى (مكتبة كمبردج أيضاً) لمؤلف مجهول الوصفات والمعادلات المتعلقة بالتعدين.

كانت الدولة الساسانية تستفاد من خدمات الشخصيات السريانية مثل كوشتازاده المستشار الاداري البارز في الإمبراطورية.

أ ـ النسطوري بوسي: رئيس الحرفيين في البلاط الساساني:

إن سيرة حياة النسطوري بوسي، رئيس (وممثل) المنظمات الحرفية لدى العرش الساساني، تسمح باختطاط لوحة واضحة تتعلق بتوطن المحترفات والمشاغل التي كانت تمارس حرفاً فنية في داخل الإمبراطورية الساسانية.

كان التنظيم الإداري للكنيسة النسطورية يمر على ما يبدو، عبر تنظيم مشاغل الحرف التي كان يسيطر عليها رجالاتها. كانت مسألة تنظيم شؤون الإثنيات المتعددة للغاية تتعلق، بالنسبة للدولة الإيرانية، بسياسة ضم الأراضي التي كانت تتبعها على قدم وساق. كانت عدة أقليات ذات طقوس وتقاليد وثقافات مختلفة تتعايش على أراضي الإمبراطورية. وكان يوجد بعض الرومان الواقعين في الأسر خلال سلسلة الحروب بين الإمبراطوريتين (يُعتقد أن جسر باندي القيصر على نهر الخارون هو من عمل المهندسين الرومان). كان السريان يشغلون مكان الحرفيين في المجتمع الساساني، وكانوا يشكلون تعاونيات موحَّدة يترأس كل واحدة منها معلم مهنة. لم يكن الانتماء إلى إثنية ما في القرون الوسطى، حسب بيغوليفسكايا، منفصلاً عن هذه العقيدة الدينية أو تلك: كان السريان مسيحيين وكان الفرس زرادشتيين. لذا فقد كان يتوجب عليهم تنظيم أنفسهم بجماعة تضمن لهم الحماية والاستمرارية الفيزيقية والاقتصادية. نحن إذن أمام نوع من نقابات اجتما ـ دينية كانت تقدم لكنيستها الولاء والتضامن مقابل الدعم المعنوي وتشجيع الكنيسة. هذا الولاء المتبادل يجيء من أن الاعتراف بالكنيسة من طرف الدولة كان محاطاً بمصاعب معتبرة.

(١٥) Pigoulevskaja, d'après Berthelot, vol, 2, p. 228-229.

(١٦) هذا الفنان من مدينة الإسكندرية ويحمل اسماً يونانياً لكنه قد لا يكون بالضرورة يونانياً. حول أسماء العلم وأسماء الأشخاص ثمة الكثير مما يقال مما لا يتسع المجال له هنا.

كانت أهمية تلك الوحدات الإنتاجية تظهر عبر توقيعات معلمي الحرف في نهاية محاضر اجتماعات الكنيسة. كان المعلمون يؤكدون، عبر التوقيعات، الطبيعة الإلزامية لمقررات الهيئة الحرفية كلها، أن أسماء الأشخاص موقعي المحاضر هي من دون شك أسماء معلمي الحرف السريان.

ب ـ دور يزدين في بلاط خسرو (كسرى) الثاني وابنه شمطا

كان تأثير السريان جد قوي في بلاط الملك كسرى الثاني (٥٩٠ ـ ٦٢٨م) عبر الدور الفاعل الذي لعبه يزدين. كان يزدين مالكاً لعدة مشاغل صياغة(١٧). وكانت ثروته من السعة بحيث إنه كان يملك أراضي زراعية شاسعة بالقرب من مدينة كركوك الحالية. وكان بالإضافة إلى ذلك يقوم بإنشاء الكنائس وبالتالي فهو أحد الحماة الرئيسيين للكنيسة السريانية. كانت سمعته العالية قد فرضت فرضاً احترام شخصه في بلاط كسرى كما لدى أعدائه في الجانب الروماني(١٨). كان يزدين يهدي للكنيسة، كل يوم على ما يبدو، ألف دينار ذهبية(١٩).

أما ابنه شمطا فكان يمتلك المكانة نفسها لدى كسرى وزوجته شيرين التي هي (وهو أمر يتوجب ذكره هنا) مسيحية نسطورية ولدت في جنوب بلاد الرافدين في ميشان (محافظة ميسان الحالية).

(١٧) بمناسبة هذا الحرفي يتوجب علينا من جديد التخفيف من الغلو بشأن فن التعدين الإيراني. عندما نقرأ مؤرخ الفن الإسلامي ماليكيان شرفاني، خصوصاً كتابه:

Islamic Metalwork from the Iranian Word, 8th-18th Century, Ed. Her majesty's stationery Office, London 1982.

يحصل لدينا الانطباع بأن المبالغة ذات الأصل الإيديولوجي عن الدور الفارسي في تطوير فن المعادن في الإسلام حاضرة بقوة في ثنايا كتابه. إن دور السريان داخل الإمبراطورية الساسانية هو دليل يقطع مع الفكرة السائدة حتى يومنا حول أصول القطع الفنية المعدنية في فن الإسلام المرفوعة من دون تساؤلات إلى المعرفة الساسانية لوحدها.

(١٨) Pigoulevskaja, d'après Chronica Minora, p.23, trans. p.21.

(١٩) Pigoulevskaja, p. 119 de notre traduction.

١٧

الراهب رابولا

في الصراع اللاهوتي بين تعاليم نسطوريوس ومعارضيه، نعرف أن قورلس الإسكندري قد هبّ لمناهضة نسطوريوس. وعندما احتدم الصراع تدخلت السلطة المدنية وفرضت اتفاقاً على الفئتين، فالتأم في حلب سنة ٤٣٢م مجمع حضره جميع أساقفة المشرق ما عدا رابولا المتحزب لقورلس[١].

غير أن أهمية «رابولا المتحزب لقورلس» تتبدد كلياً في التاريخ الثقافي للكنيسة الشرقية لصالح رابولا الرسام. رابولا هو راهب مسيحي شرقي تتميز مخطوطته المؤرخة بسنة ٥٨٦ (Florence, Bib. Medicea.Laurenziana, MS. Plut. 1.56) أي قبل بضع عشرات من السنين من ولادة نبي الإسلام (٥٧٠ - ٥٧١م) تتميز بأسلوبها الواقعي المتطور.

نُفِذتْ رسوم المخطوطة في دير بيت مار حنا JOHN (بيت زاغا) على يد الراهب المذكور وأتباعه، ثم إن المخطوطة سُلِّمت لاحقاً إلى كنيسة القيامة في القدس. كان أسلوب رابولا واسع الانتشار بين الرهبان السريان الذين ذهبوا به صعداً في مدينة أنطاكية خاصة، وهم يحتفظون بمسافة نقدية واضحة من أسلوب مدينة الإسكندرية الذي يعلن بالأحرى نكهة كلاسيكية[٢]. يسمي رابولا على الصفحة (fol. 292 r-v) ضمن ملحوظة جد طويلة المسؤولين عن إعداد المخطوطة ويتناسى الإشارة إلى أسماء الرسامين الآخرين سواه.

---

(١) سمير عبده، أعلاه، ص٥٥

(٢) Voir Joseph Strzygowski, op. cit., p.108: «une chose est claire: dans ces images (de Rabula), les objets ont l'air, d'ordinaire d'ötre superposée, plutt que disposès en profondeur».

المخطوطة من الحجم الكبير (٣٣٦ × ٢٦٦سم)[٣] وتتكون من ٢٩٢ ورقة من الورق الصلب.

تعتقد السيدة مارليا مونديل مانكو التي كتبت المقطع المتعلق برابولا في (قاموس الفن) - بالإنكليزية - إن «المنمنمات هي نتاج أكثر من فنان واحد وإن أسلوبها المؤثر يُقارَن مع الموزائيك والنحاسيات المحلية. تنتوي المنمنمات المرسومة على صفحات كاملة الإشارة إلى ديكورات الكنائس النصبية (الضخمة)...»[٤].

تتوجب الإشارة هنا أن الرنين الصوتي للاسم (رابولا) يوحي بأصل عراقي جلي جداً (أكاد أقول بأصل ساميٍّ جلي، ألا يكون «راعي بعل» أو رعبل مثلاً). هذا الراهب كان من جهة أخرى قد قطع مع فكرة المجهولية في الفن وهو يوقع عمله.

إن مخطوطته القريبة زمنياً من الفترة الإسلامية لم تُمنح لسوء الحظ العناية الواجبة في دراسة تطوير الفن المنبثق في شمال ووسط العراق العباسي، مثل المخطوطات والأعمال المعدنية ذات الرسوم التشخيصية المنفذة في مدينة الموصل.

ترينا مخطوطة رابولا نقطة اتصال عميقة وواضحة مع تقاليد الرسم الذي سيسمى إسلامياً. من رابولا إلى يحيى الواسطي فإن جسور اللقاء والتقاطعات كانت جد كثيرة ، ومن بينها هذه النكهة، هذا الوله وهذه المرجعية إلى كل ما هو واقعي وطبيعي في الرسم.

(٣) هذه الحجوم تذكر بحجوم أعمال الواسطي، إن حجم، القطعة الفنية كما نعلم، ليس محايداً. فإنه يعكس نوعاً من المعالجة، وجهة نظر ما ومزاجاً معيناً.

(٤) Marlia Mundell Mango: Rabbula Gospels dans The Dictionary of Art, Ed. Grove, Macmillan Publishers Limited, London 1996, vol.25, p.833.

١٨

حنين بن إسحاق

كيميائي نسطوري في خدمة الحرف الفنية في الإسلام

فوراً سيتساءل بعض القراء عن علاقة حنين بن إسحاق بالفن؟ ونكرر ما قلناه أعلاه من أن الفن يخرج، من بين ما يخرج منه، من العمل اليدوي، من علوم مثل الكيمياء التي تدخل مباشرة في تكوين الألوان مثلاً وتحدد طبائعها. سنرى أن بعض شروحات ووصفات حنين ليست سوى وصفات لتنفيذ عمل فني objet artistique محض. لنحدد في البدء الإطار العريض للموضوع.

كان اندماج المسيحيين العرب في الإمبراطورية الإسلامية حديثة الولادة ملموساً على صعد عدة. كان حنين بن إسحاق واحداً من كبار النساطرة المشتغلين في مجال الكيمياء. هذا الروح العلمي ولد سنة ٨٠٨م في مدينة الحيرة من أب صيدلاني من قبيلة عبادة العربية العريقة. تعلم الطب في جامعة (بيت الحكمة) على يد الطبيب الشهير يحيى (أو يوحنا) بن ماسويه. لكن الاختلافات في وجهات النظر بينه وبين أستاذه قادته إلى ترك الجامعة ليطرد من بغداد بتوصية من أستاذه. استقر في بيزنطة وتعلم فيها خلال سنتين اللغة اليونانية قبل أن يعود إلى بغداد ثانية. زار إيران لكنه عاش وقتاً طويلاً في البصرة وهو يتعمق بمعرفة العربية على يد اللغوي الكبير الفراهيدي. لدى عودته النهائية إلى بغداد أسس مدرسة للطب كانت تشتغل تحت إشرافه. كان حنين الطبيب الشخصي للخليفة المتوكل ورئيس الأطباء لاحقاً في البلاط العباسي. سنة ٨٧٣م قادت سلسلة من المؤامرات السياسية والشخصية (وليس الدينية) إلى إعدامه.

ارتبطت باسمه، وباسم ابنه إسحاق بن حنين (ت ٩١٠م)، حركة ترجمة علمية من

اليونانية إلى السريانية والعربية. يمكن أن يكون هو نفسه مؤلف (كتاب الأحجار) المنسوب إلى أرسطو، وهو كتاب يحتوي على معلومات قيمة يتعلق البعض منها باستخراج الألوان عبر حرق وطبخ عدة أنواع من الصلصال. خرجت من مدرسته بعض الترجمات الكيمياوية التي تمس الحرف الفنية بشكل مباشر. يحتفظ المتحف البريطاني بمخطوطتين (A, no,1191, MV, et B, no 1593, coll'orient) تشكلان نصاً موحداً مكتوباً في آن واحد بالسريانية والعربية يعالج موضوعات مثل:

- صبغ النسيج.
- تلوين الزجاج أو الأحجار شبه الكريمة.
- تحضير الأحمر القرمزي أو الزجنفر (وهو معدن متفتت أحمر يُدهن به الحديد).
- تذهيب الزمرد.
- تحضير الأكسير élixir المستخدم حينها في تلوين القطع الفنية المذهبة أو المطلية بالفضة.

وفي نهاية النص تقدم لنا الترجمة رسوماً توضيحية للآلات والأجهزة المستخدمة في تصنيع تلك المواد بالإضافة إلى توقيعات الإخصائيين الذين صدّقوا على محتويات الكتاب.

ليس من نافلة القول أن نذكر هنا أن معظم الأعمال السريانية كانت تتمحور حول المعادن[١]. تقترح مخطوطة لمؤلف مجهول الهوية (جامعة كمبردج) سبيكة (أو خلطة معدنية) تستخدم في «تقليد مجوهرات النساء المذهبة وتقليد كل أنواع الأواني المعدنية». ثمة كذلك وصفة كيمياوية تستخدم «في رسم الخطوط والأشكال بالأسود على المزهريات المصنوعة من الذهب»[٢]. هذه الوصفة معروفة بصيغة لاتينية في كتاب عنوانه: Mappae clavicula de efficiendo auro[٣].

ما يبرهن أن المعادلات نصف العلمية والوصفات المذكورة كانت تستخدم في الصناعة الفنية هو أن قسماً من الرسائل السريانية المذكورة تحمل عناوين مثل «لكي يكون مظهر الحاجيات العادية مشابهاً لمعدن الذهب» أو «لكي تبدو المزهريات وكأنها معمولة من الذهب بحيث لا تؤثر بها النار»[٤]. يقترح كتاب زوسيما، من أجل الغرض العملي عينه،

(١) Pigoulevskaja, p. 255.

(٢) Pigoulevskaja, p. 255.

(٣) Pigoulevskaja, p. .255. d'aprés Berthelot, vol, p.206.

(٤) Pigoulevskaja, p.255, d'aprés Berthelot, vol,2, p.207.

منهجاً متأثراً بمصر القديمة. هذه واحدة من وصفاته الفنية: لكي نصنع مرايا فضية «علينا أن نجلو أولاً النحاس بمسحوق الرمل شديد النعومة ثم نواصل الصقل بقطع صغيرة من خشب شجر الغار المتفحم الذي يجب أن يتناثر على صفحة النحاس بمساعدة نسيج من الكتان على شكل جراب. وبعد وضع الزيت أو الزبدة على المرآة نبدأ بمسحها بالجراب».

إن ما يشفُّ في الحقيقة من تلك الوصفات، ليس علوم اليونان فحسب ولكن أيضاً المعرفة التاريخية العميقة لمصر القديمة.

البعض الآخر من المعادلات الكيمياوية هي من نتائج التجربة الطويلة للمشاغل الحرفية المحلية. وعلى سبيل المثال فمن أجل تحضير ملغم ينوب عن ملغم الفضة فإن الجبس المستخدم كان يُعالج، من دون أدنى شك، وفق الطريقة الشخصية لمار مارون[٥]. من أجل تلوين الكتان، كانوا يستخدمون، من بين أشياء أخرى، إسفلت البحر الميت المسمى في المصادر السريانية لهذا السبب بإسفلت اليهود. كان السوريون من المصدِّرين الأساسيين للنسيج الأرجواني pourpré[٦] إلى بيزنطة؛ وذلك بفضل معرفة تاريخية طويلة بطريقة تحضير الملابس الأرجوانية المطلوبة على نطاق واسع يومذاك.

من أجل معرفة البعد العميق لمساهمة الكيمياء في العمل التشكيلي في الإسلام يتوجب التوقف طويلاً أمام جابر بن حيان. يذكر الباحث بول كلاوس في كتابه المكرس لجابر أن «الوصفات المفصلة التي يعطيها تبدو وكأنها مشتقة بالأحرى من أعمال فعلية لحِرَفيّ من تلك الحقبة الزمنية. هذه الوصفات نادرة في الأدب القروسطي وتستوجب انتباهة مخصوصة من مؤرخي التقنيات»[٧].

ليس هذا فحسب إنما كذلك بسبب توقف جابر أمام فكرة التمثيل التشخيصي في الرسم، وهو يعالج ما يسميه (بالتوليد). وللأسف فإن هذا العمل ليس مكرساً لمثل هذا الهدف، لذا فنحن نحيل القارئ إلى أطروحتنا التي عرجنا فيها على الموضوع بالتفصيلات اللازمة.

(٥) هذا التوكيد هو توكيد الباحث بيرثولو الذي تستشهد به مؤلفتنا. ص٩٦

(٦) يعرف المنهل هذه الكلمة: «نسيج أرجواني أو برفيري كان يرتديه القدامى»

(٧) Ibidem, p.78.

١٩

موقف المسيحيين العرب من حركة تحطيم الصور ـ مثالان

للفترة الواقعة بين ٧٢٦ ـ ٨٤٣م هيمنت الحركة التي يطلق عليها في اللغة العربية حركة تحطيم الصور iconoclaste وتعني حرفياً (فعل تهشيم الأيقونات). هذه الحركة التي أطلق شرارتها الأولى الإمبراطور البيزنطي ليون (Léon لاون في المصادر العربية) الثالث (٧١٧ ـ ٧٤١م) كانت تبدو في بدايتها وكأنها ردة فعل ضد عبادة الصور ومن ثم ضد بعض الممارسات المُعتبرة وثنية مثل إشعال الشموع وتحريق البخور، كما أنها بدت أحياناً أخرى وكأنها ردة فعل ضد تكريم وتبجيل السيدة العذراء والقديسين، وخاصة ضد تكريم رفات الأموات. اتخذت الحركة بسرعة بعداً سياسياً واجتماعياً لأنها كانت تهاجم من كان يروج للأيقونات المقدسة من الكنائس والأديرة ذات السلطات الدنيوية الكبيرة وذات التأثير الفاعل في الشارع المسيحي. لا يكف المؤرخون اليونان عن القول إن أول الممارسات المعادية للصور جاءت من (العرب) وليس منهم. ويرون في أوامر الخليفة يزيد سنة ٧٢٣م المشددة على إلغاء التصاوير من الأماكن العامة والرسمية أول الغيث بهذا الاتجاه.

الحقيقة شيء آخر، فإن الحركة كانت تحصد النجاح في آسيا الصغرى بين الجنود المنحدرين عموماً من المقاطعات الشرقية من الإمبراطورية لكنها واجهت مقاومة عنيفة في أوروبا بشكل خاص خلال انتفاضة (مناهضة تحطيم الصور) في اليونان سنة ٧٢٧م. المجمع الكنسي الذي دُعي إلى الانعقاد في القسطنطينية سنة ٧٣٠م أدان الصور في حين أن مجمعاً مضاداً انعقد في روما سنة ٧٣١م قد اتهم بالهرطقة أولئك المعادين للصور. الإمبراطور قسطنطين الخامس (٧٤٠ ـ ٧٧٥م) سارع هو بدوره للدعوة إلى مجمع آخر سنة ٧٥٣م في العاصمة أتبعه بإجراءات متشددة مثل تحطيم أو تغطية الصور بالكلس

الأبيض، تبديد الرفات ووضع اليد على ممتلكات الأديرة ورد الأديرة إلى صفاتها كمؤسسات دنيوية.

جرى إحياء تكريم الصور في مقررات مجمع نيقية سنة ٧٨٧م.

يعتقد البعض أن المسيحية الأولى كانت دين توحيد مطلق وأنها كانت ترفض الصور، ويقول الدكتور مارتينيانو رونكاليا في موسوعته (تاريخ الكنيسة القبطية)[١] إن الكنيسة الأولى كانت تطلب من المؤمنين الجدد النحاتين أو الرسامين أن يكفّوا عن صنع الوثن، فإذا رفضوا طُردوا من الجماعة المسيحية[٢]. وينسب البعض الآخر، مثل غيبون[٣]، مقت المسيحيين الأوائل لاستخدام التماثيل والصور الدينية إلى عداوتهم لليونان الذين أكثروا فيما بعد من استخدام الصور والأيقونات وجعلوها فناً رائعاً اشتهروا به. ويقول غيبون: «إن المحاجين والمجادلين المسيحيين وجهوا ذكاءهم إلى مناهضة الوثنيين الحمقى الذين كانوا يحنون رؤوسهم أمام ما تصنعه أيديهم» ويضيف «إن عبادة الصور بدأت أولاً في حرص وتورّع، واستخدمت الصور المقدسة لتهذيب الجهلة وإشباع تحيّز المهتدين الوثنيين، ثم تطور الأمر تطوراً بطيئاً، وإن يكن حتمياً، فانتقلت أمجاد الأصل إلى الصورة، وأخذ أتقياء المسيحيين يقيمون الصلاة أمام القديس، فتسربت إلى الكنيسة الكاثوليكية شعائر الوثنية: الركوع وإيقاد الشموع وحرق البخور»[٤].

نذكر أن حركة تحطيم الصور لم تكن مجهولة من طرف المؤلفين العرب، مسلمين ومسيحيين. فالمقريزي يقول إنه، في سنة ٢٤٤ هـ أي في ٨٥٨م «أمر نوفيل بن مخائيل ملك الروم بمحو الصور من الكنائس وأن لا تبقى صورة في كنيسة، وكان سبب ذلك أنه بلغه عن قيم كنيسةٍ أنه عمل في صورة مريم عليها السلام شبه ثدي يخرِج منه لبن ينقط في يوم عيدها، فكشف عن ذلك فإذا هو مصنوع ليأخذ به القيّم المالَ، فضرب عنقه وأبطل الصور في الكنائس، فبعث إلى قسيما بطرك اليعاقبة وناظره حتى سمح بإعادة الصور على ما كانت عليه»[٥].

(١) Martiniano Roncaglia: Histoire de l'Eglise copte, en 7 vol., Dar al-Kalima, Liban 1971, vol. III, p. 73.

وهو كتاب يستشهد به فكتور سحاب في (العرب وتاريخ المسألة المسيحية)، دار الوحدة، بيروت ١٩٨٦ ص٣٢

(٢) نفسه أعلاه ص٣٢

(٣) نفسه أعلاه ص٣٣، وفكتور سحاب ينقل عن كتاب إدوارد غيبون: اضمحلال الإمبراطورية الرومانية وسقوطها، المجلد الثاني ص٥٤٤، تعريب محمد علي أبو ريدة وغيره، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة.

(٤) عن غيبون، المجلد الثاني ص٥٤٤، ٥٤٥، ٥٤٦

(٥) المقريزي: كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، دون تاريخ، مجلد٢ص٤٩٤

أما المؤرخ المسيحي أبو الفرج جمال الدين ابن العبري الذي كان يكتب بالعربية والسريانية كليهما فيذكر في حوادث سنه ٧٨١م من كتابه (تاريخ الزمان) أن:

«ويُقال إن هذا الملك (أي لاون Léon) كان يحتقر الصور ويمالئ مستقيمي الإيمان كأبيه وقد أدركته المنون في هذه السنة..»(٦).

أ ـ منصور بن منصور المعروف بالقديس حنا الدمشقي

إن الرائد الأول الذي أعطى الكثير من الجهد النظري لمحاربة حركة تحطيم الصور هو في واقع الأمر مسيحي عربي: منصور بن منصور المعروف في تاريخ الكنيسة باسم القديس حنا الدمشقي. ولد في دمشق نحو سنة ٦٧٠م وكان موظفاً كبيراً لدى الخليفة الأموي هشام (٧٢٤ ـ ٧٤٣م). في سنة ٧٢٥ ـ ٧٢٦م عندما حرّم الإمبراطور ليون عبادة الصور وأطلق العنان لقمع الرهبان والموظفين المعارضين لقراره، فإن القديس حنا الدمشقي كتب رسائله الثلاث المعنونة «ضد من يهاجمون الصور المقدسة»(٧). وإذا ما عرفنا أن كهنة ورهباناً كانوا يمارسون بأنفسهم الرسم (مثل رابولا) ورسم الأيقونات على وجه الخصوص على أساس أنها ممارسة دينية شفاعية، فهل يكون حنا الدمشقي واحداً منهم؟

ب ـــ ثاوذروس بن أبي قرة وكتابه بالعربية (ميمر في إكرام الأيقونات)

المدافع المستميت عن التصوير هو ثاوذروس بن أبي قرة المولود حوالى سنة ٧٥٠م والمتوفى نحو سنة ٨٢٥م. ابن أبي قرة هو الوريث السرياني ـ العربي المباشر لتعاليم القديس حنا الدمشقي، وقد كتب رسالته (ميمر في إكرام الأيقونات) باللغة العربية، وهو ما يمثل أمراً تاريخياً نادراً.

طبع العمل سنة ١٩٨٦م بالمطابقة مع مخطوطتين موجودتين في المتحف البريطاني. يرفض أبو قرة حجج معارضيه المسلمين واليهود الذين لا يقرون بمسألة تمجيد الأيقونات. يتأسس نقده اللاذع لخصومه على الانفتاح الثقافي العربي الإسلامي في زمن الخليفتين الرشيد، ثم المأمون الذي كان يرتبط معه بحوار عميق.

(٦) أبو الفرج جمال الدين ابن العبري: تاريخ الزمان، نقله إلى العربية الأب إسحق أرملة، دار المشرق، بيروت، ١٩٨٦ ص ١٢

(٧) Virgil Cândea, introduction pour le catalogue Lumière de l'Orient chrétien, icônes de la collection Abou Adel, Musée d'art et d'histoire, Genève 1997, p. 15. Jean le Damascèn fut maudit par les archevêques. الأساقفة comme étant «l'ami de l'islam..», p. 17.

٢٠

مجتمع متعدد الديانات

كانت توجد إذن ورشات عمل مسيحية وإسلامية لإنتاج القطع الفنية: الأيقونات للغرض الديني المسيحي والإصطرلابات للغرض الديني الإسلامي، كما لإنتاج الحاجيات المكرسة للاستخدام الدنيوي الموجهة لسوق متعدد الديانات. كان المجتمع في الحقب الإسلامية مجتمعاً متنوع الديانات في واقع الأمر كما هو حال المجتمع العربي المشرقي اليوم. كانت تلكم الورشات تخلط المعرفة العلمية بالنقاشات اللاهوتية بنوع من تسامح جد عال. فقد أمكننا أن نعدد، في ورشة عباسية لصناعة الإصطرلابات حضور جميع الديانات كما حضور امرأة (العجلية كما يسميها ابن النديم في الفهرست)[1] كانت تتردد على المشغل للتعلم مع أبيها. في الفقرة المعنونة (الكلام على الآلات وصُنّاعها) يذكر ابن النديم المتوفى حوالى سنة ١٠٠٠ الميلادية أسماء بعض الصناع التي تودي إلينا أنهم خليط من الصابئة الحرانيين والمسيحيين والمسلمين معطياً الانطباع القوي بأن البعض كانوا يشتغلون بوصفهم غلماناً متعلمين لكذا وكذا أستاذ حرفة[2].

(١) الفهرست ص٣٤٣ من طبعتنا.

(٢) وعلى سبيل المثال يقول: «ومن غلمان أحمد ومحمد ابني خلف: جابر بن سنان الحراني. وجابر بن قرة الحراني. وسنان بن جابر الحراني. فراس بن الحسن الحراني. ابو الربيع. حامد بن علي غلام علي بن احمد المهندس» ص٣٤٣.

٢١

الأيقونية المسيحية الشرقية
تستلهم الأيقونية الرافدينية

من الملاحظ هنا أن التصوير الديني المسيحي الشرقي، أو الشرق أوسطي على وجه الدقة، يعاود تمثيل بعض الموضوعات الرافدينية التي ستنتشر لاحقاً في الفن البيزنطي والإسلامي، واصلة إلى أوروبا في نهاية المطاف. ففي مدينة شارتر (لوحة الواجهة tympan[1] في البوابة الملكية، القرن الثاني عشر الميلادي) نرى أن السيد المسيح محاطٌ بالأشكال الرباعية التالية: الإنسان، الأسد، الثور والعقاب ونرى كما يرى بارو أن «الرمزية المسيحية قد استعارت هذه الأشكال الأربعة عينها من دون تغيير من الرمزية الرافدينية التي كانت تعرف آنذاك في مدينة أور قبل النبي حزقائيل، ومنذ الألفية الثالثة، امتلك الآشوريون الجرأة قبل الجميع بتجميع هذه العناصر الأربعة المبعثرة في كائن واحد هو الثور بشري الرأس androcéphale[2] مثال آخر: النبي دانييل الممثَّل في الغالب بين أسدين (مثلما نراه مثلا في نسيج كاتدرائية سنس Sens في فرنسا) إنما هو مستلهم مباشرة من أسطورة جلجامش المشهورة المحاط بذات الأسدين.

(١) يعرف المنهل الـ tympan كالتالي: «لوحة مأطورة مثلثة تقع في الطراز الروماني والقوطي فوق جبهة البناء».

(٢) Op, cit., (Parrot: Assure), p. 207.

٢٢

الفن الإسلامي يستلهم مشاهد الإنجيل

من طرفه، لم ينس الفن التشخيصي في الإسلام المشاهد الإنجيلية. لم تقتصر المساهمة المسيحية على إنتاج قطع تستهدي بالإرث الأسلوبي والزخرفي لما صار فناً إسلامياً وإنما جرى، كذلك، إدراج صريح لبعض قصص الكتاب المقدس في أعمال تصويرية، لا سيما أعمال الطرق على النحاس. بعض أشغال المعدن «تشهد، على ما يقول د. عفيف بهنسي، على تسامح ديني. فثمة حوض كبير يحمل اسم ولقب الملك الصالح أيوب سلطان مصر والشام، مزيَّن بمشاهد مأخوذة من الإنجيل. ثم إن زخرفة أحد الشمعدانات المصنوعة عام ١٢٤٨ من قبل فنان من الموصل قد استعارت أيضاً مشاهد من حياة السيد المسيح»[(١)]. إن التبادل التجاري واسع النطاق بين العالم العربي الإسلامي والغرب المسيحي الأوروبي إبّان الحروب الصليبية، وتبادل السلع الفنية قد دفع بعض الفنانين المسلمين إلى تزيين أعمالهم بمشاهد من الإنجيل معروفة من طرف المشترين الصليبيين. والمثال البارز المعروف على ذلك هو الطست الفاخر المسمّى بمعمدانية القديس لويس baptistére de Saint Louis الموجود اليوم في متحف اللوفر في باريس. هذا الطست الجميل المؤرخ بنهاية القرن الثالث عشر الميلادي يحمل توقيع الفنان والحِرفي المسلم محمد بن الزين الذي لم يكتفِ بالتوقيع مرة واحدة إنما وقع ست مرات في مواضع مختلفة. عمل ابن الزين يستلهم، جهاراً، النص الديني المسيحي. بالنسبة لبهنسي فإن «هوية الثريات الموجودة في البيرة الواقعة قرب غرناطة والثريات المحفوظة في أديرة قبطية تدعو إلى الظن بوجود دور للمسيحيين في صناعة

(١) د. عفيف بهنسي: الفن الإسلامي، دار طلاس، ١٩٨٦ ص٣٨٣

هذا الفن المعدني وفي نقله من مصر إلى إسبانيا..»[٢]. إن عرضنا السابق للمسألة يعزز هذا الظن وربما ينقله إلى مصاف الحقيقة التاريخية.

(٢) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

توقيعات الفنانين المسيحيين على أعمال فنية مُدرَجَة في الفن الإسلامي

ضمن هذا المناخ، يبدو جلياً أن الفنانين المسيحيين العرب كان لهم دورهم المتميز. إن أعمالاً فنية كثيرة، البعض منها موجود اليوم في المتاحف والمجموعات الشخصية تحمل توقيعات هؤلاء الفنانين.



١ ـ يعقوب بن إسحاق الدمشقي (القرن الثامن الميلادي)

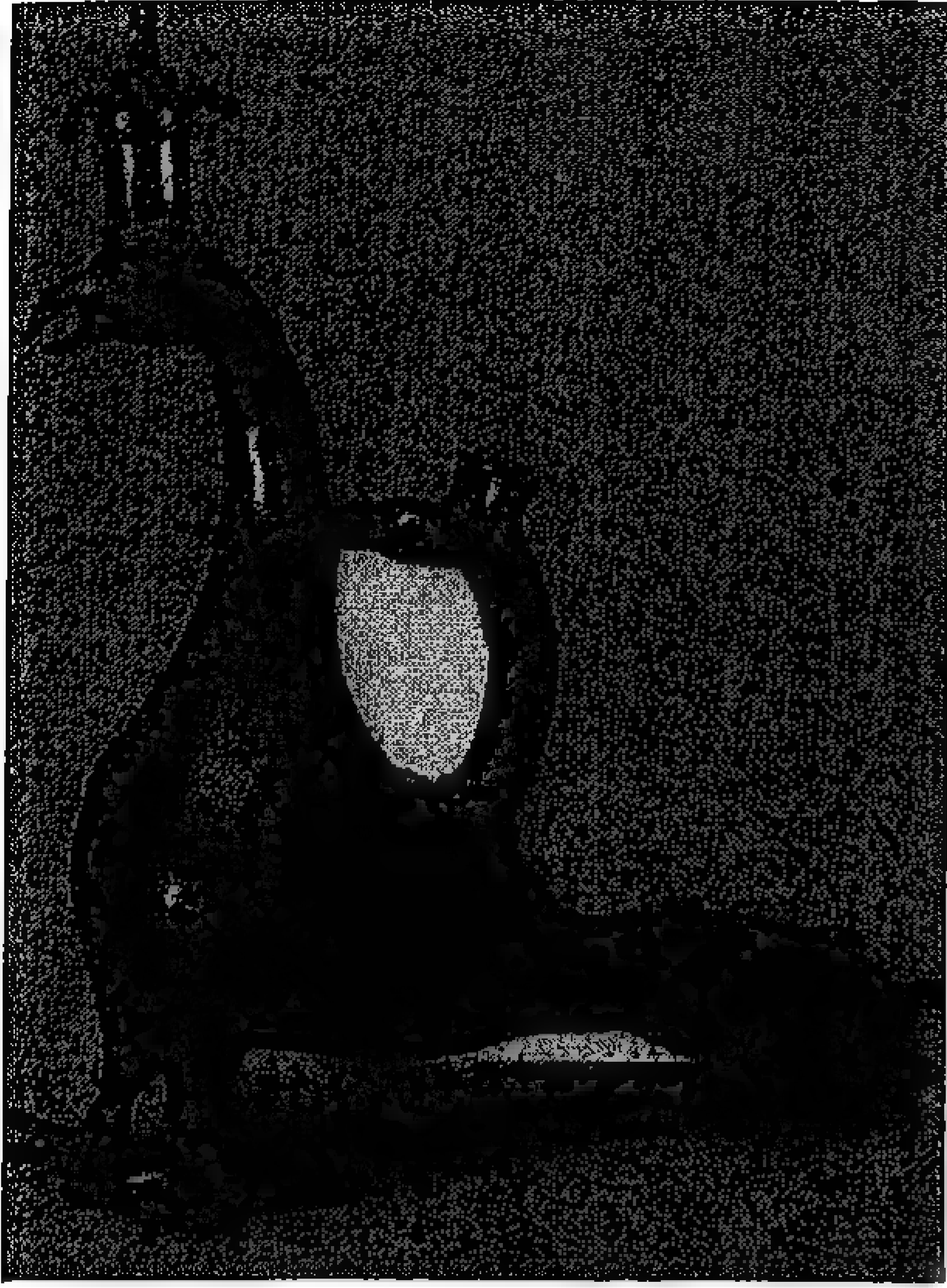
وهو فنان على المعدن من سوريا أو من فلسطين. لقد وقع هذا الفنان بالكتابة الكوفية مبخرة (ارتفاعها ١١سم وقطرها ١٠ سم)(١) موجودة حالياً في مجموعة دافيد (تحت رقم ٧ ـ ١٩٩٤) في الدانمارك. انظر الصورة إلى جانب هذا التعليق.

٢ ـ إبراهيم النصراني (قبل سنة ٧٧٥م)

وهو خزاف عراقي من مدينة الحيرة. عُثر على عمله في مدينة الرقة السورية (ارتفاعه ٥,٧ سم وقطره ٢,١٢ سم، المتحف الوطني السوري تحت رقم A. 17261). إننا نقرأ على هذه القطعة أنها من عمل النصراني إبراهيم وأنها عُملتْ في الحيرة للأمير سليمان بن أمير المؤمنين(٢).

(١) Sultan, Shah and Great Mughal; (catalogue). The National Museum, Copenhagen 1996, p.67.

(٢) Eble to Damascus; art and archaeology of ancient Syria, an exhibition from the



٣ ـ سليمان أو عبد الملك النصراني (القرن الثاني عشر الميلادي)

وقد وقع الطاووس الموجود في متحف اللوفر تحت رقم MR 1969 المصنوع في إسبانيا الإسلامية (نحاس، الارتفاع ٣٩٥,٠ سم). العمل يحتوي على كتابتين الأولى باللاتينية هي: Opus salomonis erat أي (عمل سليمان) والثانية بالعربية وقد ترجمها كاتلوغ اللوفر بما معناه (صنع على يد خادم ملك النصارى).

٤ ـ أبو يوسف بهنام بن موسى بن يوسف الموصلي ١٢٢٩م

يتعلق الأمر بمخطوطة (خواص العقاقير) المؤرخة بسنة ١٢٢٩م (إسطنبول، توبقابي سراي، أحمد ١١١ ـ ٢١٢٧) التي تحمل إحدى صفحاتها توقيع عبد الجبار! بن علي النقاش المدورن (fol. 29v). يقرأ الباحث المصري بشر فارس[٣] في ثنايا المخطوطة الجملة «على يد أبو يوسف بهنام بن موسى بن يوسف الموصلي» ويعتقد إن التعبير «على يد..» يحيل على اسم فنان أو خطاط هذا العمل المصور. بينما لا يقبل الباحث الكبير أوليغ غرابر «أن تحيل العبارة (على يد..) دوماً إلى الشخص الذي قام بالعمل إنما أحياناً إلى الشخص الذي عُمل له العمل»[٤]. نحن ميالون إلى تفسير فارس لأسباب شرحناها مطولاً في مكان آخر.

٥ ـ دليل بن يعقوب النصراني ٨٤٨ ـ ٨٥٢م

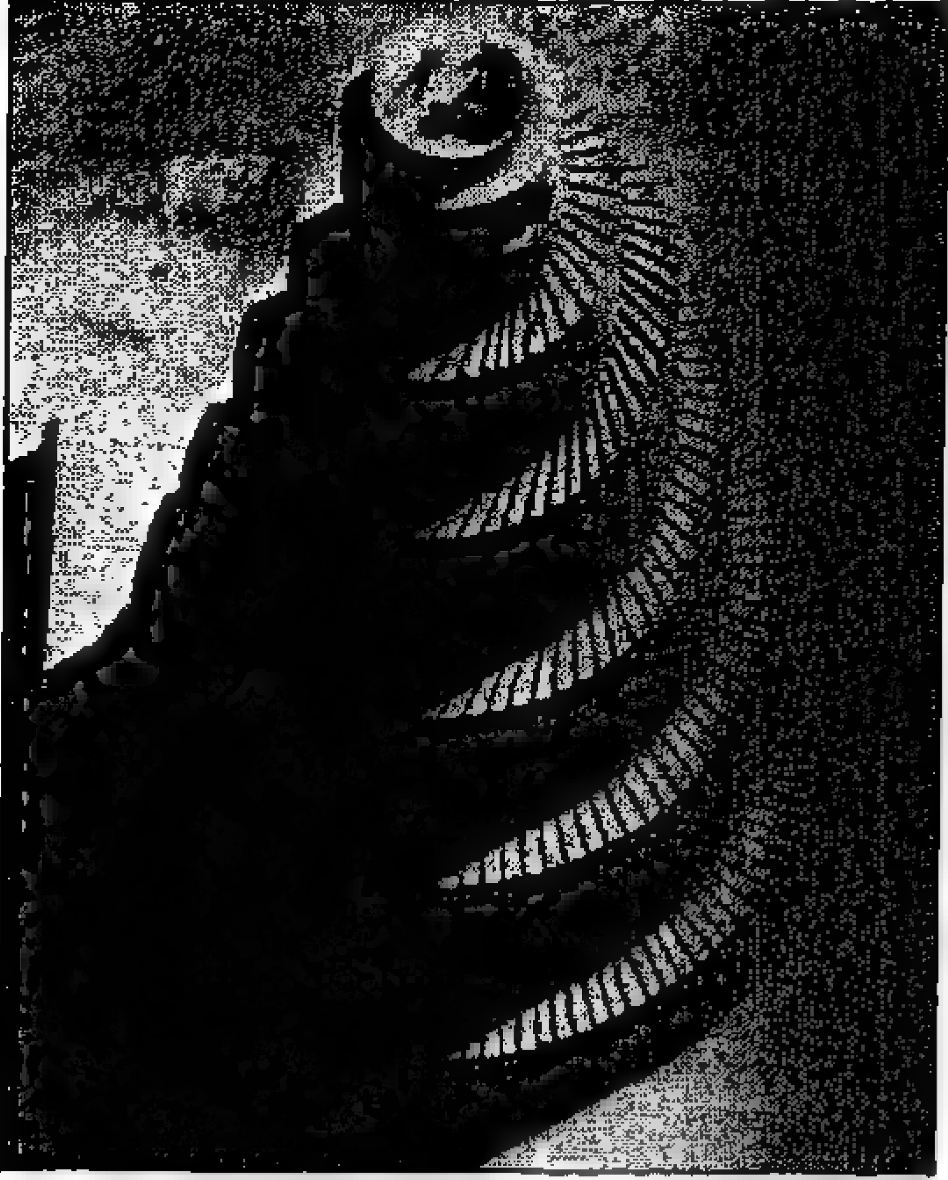
أحد المعماريين العراقيين السريان. من المرجح أن يكون أحد المعماريين الذين قاموا بتصميم منارة جامع أبي دلف في سامراء. بعض المصادر تشير إليه لوحده كمهندس للمنارة الملوية النادرة والمهمة في تاريخ الفن الإسلامي.

---

directorate-general of antiquities and museum syrian arab republic, Edited by Harvey Weiss, Ed. Smithsonian Institution, Washonton 1985, p.518-519, reproduction p.519.

(٣) Bishr Farès: Philosophie et Jurisprudence Illustrées par les Arabes, extrait des Mélanges Louis Massignon, Institut Français de Damas, 1957. 33, pp.p. 95.

(٤) انظر النقد الذي يوجهه أوليغ غرابر إلى أفكار بشر فارس في:
Book Reviews, dans Ars Orientalis, vol. 111, 1959, p. 225.



وفي قصة بناء جامع ابن طولون في القاهرة (الذي هو تقليد لجامع سامراء) ترد الحكاية التالية التي يتجلى فيها دور نصراني مصري في تشييد الجامع. يروي المقريزي في (الخطط):

«قال جامع السيرة الطولونية: كان أحمد بن طولون يصلي الجمعة في المسجد القديم الملاصق للشرطة، فلما ضاق عليه بنى الجامع الجديد مما أفاء الله عليه من المال الذي وجده فوق الجبل في الموضع المعروف بـ (تنور فرعون)، ومنه بنى العين. فلما أراد بناء الجامع قدّر له ثلثمائة عمود، قيل له: ما تجدها أو تنفذ إلى الكنائس في الأرياف والضياع الخراب فتحمل ذلك، فأنكر ذلك ولم يختره وتعذّب قلبه بالفكر في أمره، وبلغ النصراني الذي تولى بناء العين، وكان قد غضب عليه وضربه ورماه في المطبق. فكتب إليه يقول: أنا أبنيه لك كما تحب وتختار بلا عمد إلا عمودي القبلة. فأحضره وقد طال شعره حتى نزل على وجهه، فقال له:

ويحك ما تقول في بناء الجامع؟

فقال: أنا أصوِّره للأمير حتى يراه عياناً بلا عمدٍ إلا عمودي القبلة.

فأمر بأن تحضر له الجلود، فأُحضرتْ، وصوَّره له فأعجبه واستحسنه وأطلقه وخلع عليه وأطلق له للنفقة عليه مائة ألف دينار.

فقال له: أنفق وما احتجتَ إليه بعد ذلك أطلقناه لك.

فوضع النصراني يده في البناء في الموضع الذي هو فيه وهو جبل يشكر، فكان ينشر منه ويعمل الجير ويبني إلى أن فرغ من جميعه، وبيّضه وخلّقه وعلّق فيه القناديل بالسلاسل الحسان الطوال، وفرش فيه الحصر وحمل إليه صناديق المصاحف ونقل إليه القرّاء والفقهاء..»[٥].

ويذكر بعد ذلك أنه لدى خروج ابن طولون مرة من المقصورة وأشرف على الفوارة وخرج إلى باب الريح:

«صعد النصراني الذي بنى الجامع ووقف إلى جانب مركب النحاس وصاح: يا أحمد بن طولون يا أمير الأمان، عبدك يريد الجائزة ويسأل الأمان أن لا يجري عليه مثل ما جرى في المرة الأولى.

(٥) الخطط، ج٢ ص ٢٦٥.

فقال له أحمد بن طولون: انزل فقد أمّنك الله ولك الجائزة.

فنزل وخلع عليه وأمر له بعشرة آلاف دينار وأجرى عليه الرزق إلى أن مات»[٦].

٦ ـ ابن نصر (التاسع الميلادي)

وهو كما يقول ابن النديم:

«أبو الحسن علي بن نصر النصراني بن الطبيب (..) فمن كتبه كتاب إصلاح الأخلاق نحو من ألف وخمسمائة ورقة، كتبه بخطه وصوّره..»[٧].

أي أنه كان رساماً بالإضافة إلى مهنته ككاتب.

٧ ـ قرة بن قميطا الحراني (القرن التاسع الميلادي)

يذكر ابن النديم في الفهرست أن:

«هذا عمل صفة الدنيا. وانتحلها ثابت بن قرة الحراني. ورأيت هذه الصفة في ثياب دبيقي خام، بأصباغ وقد شمّعت الأصباغ»[٨].

هذه الجملة تحتاج إلى شيء من التدقيق. من الواضح أن قرة قد قام برسم شيء يشبه الخارطة الجغرافية بالأسلوب القديم، أي الأسلوب الذي تقترب فيه الخارطة من الرسم التشخيصي. وأن هذا العمل الفني كان عملاً مدهوناً بالورنيش encaustique وهو الرسم بالألوان الشمعية. هذا النص مهم جداً في تاريخ الفن الإسلامي لأنه يوضح لنا، في مرة نادرة، التقنية المستخدمة في الرسم.

٨ ـ يوحنا الراهب Jean le Moine (١٠٨٧ - ١٠٩١م)

كان أحد ثلاثة أخوة معماريين من مدينة الرُها (راجع ملاحظتنا عن هذه المدينة في مكان آخر). يعتبر، حسب بعض الروايات، مهندس أبواب القاهرة: باب الفتوح، باب نصر وباب زويلة.

٩ ـ البيطار (القرن العاشر أو الحادي عشر الميلادي)

خزاف من العصر الفاطمي، وقّع عدة قطع خزفية من بينها قطعة متحف بيناكي في أثينا (inv. no. 11742)[٩] والصحن الموجود في متحف الفن الإسلامي في برلين Staatliche

---

(٦) الخطط، ج٢ ص ٢٦٦.

(٧) ابن النديم، الفهرست ص ١٤٥.

(٨) الفهرست ص ٣٤٣.

(٩) Helen Philon: Islamic Art; Benaki Museum, Athène, novembre 1980, p.23.



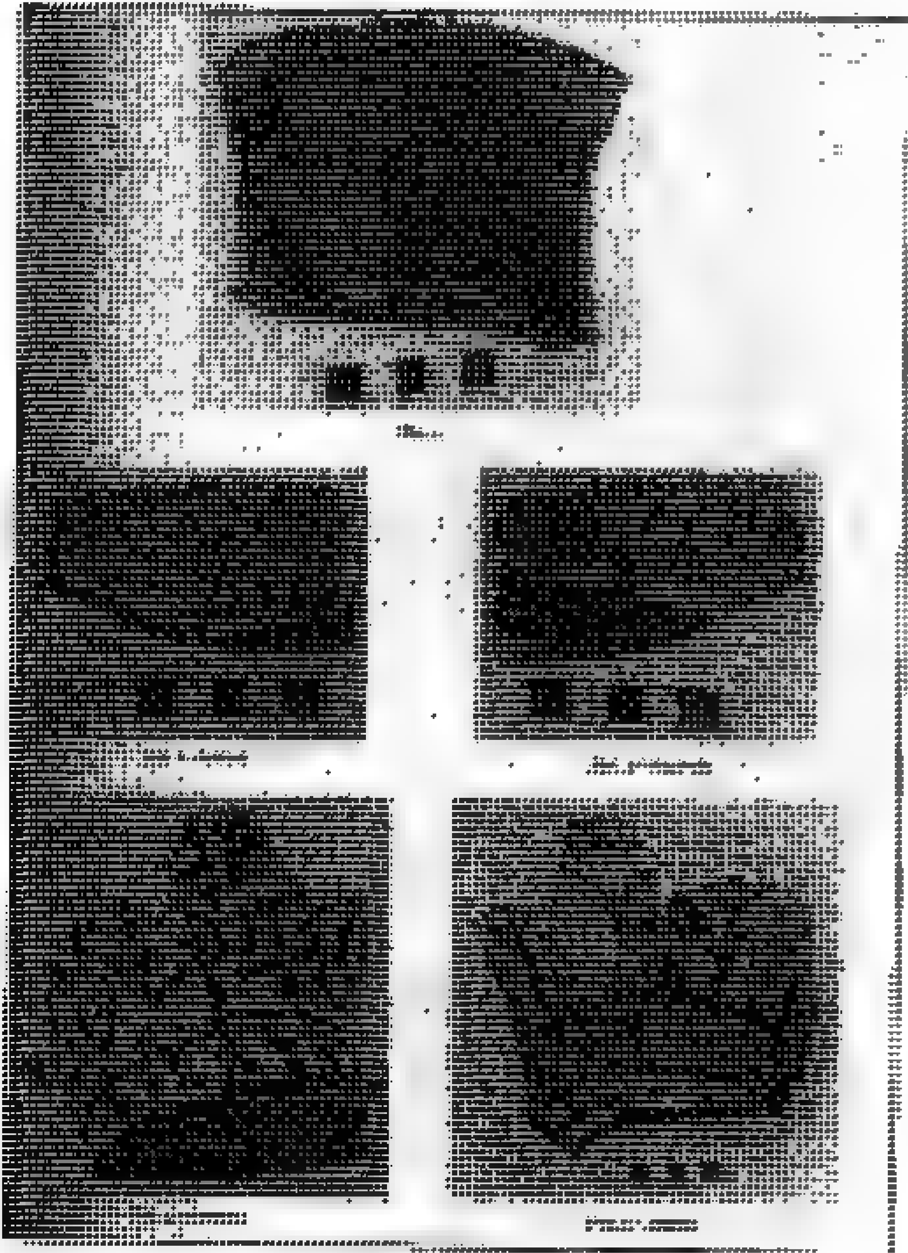
Museen zu Berlin, Museum für Islamische kunst) inv. I.35/64). توقيعه مقروء بدقة على أحد الشعيفات فوق الأرنب المرسوم في الصحن (انظر الصورة ادناه).

١٠ ـ سعد (القرن الحادي عشر الميلادي)



خزاف مصري مهم جداً ينتمي إلى نهاية العصر الفاطمي يُعتقد أنه مسيحي مصري. وذلك بسبب رسمه رهباناً بملابسهم ومباخرهم على بعض قطعه مثل عمله الذي ننشر صورة له في كتابنا هذا (موجود في متحف فكتوريا والبيرت في لندن، تحت رقم inv. C 49-1952). كانت أشكاله المرسومة ذات دقة كبيرة خاصة رسمه للشكل الآدمي المتأثر بالفن البيزنطي(١٠). وقَّع سعد العديد من الأعمال المحفوظة اليوم في متاحف العالم(١١). بعض القطع ترينا تجديدات الفنان على المستوى التقني(١٢). تتوزع أعماله اليوم بين متحف الفن الإسلامي في القاهرة ومتحف بيناكي في أثينا.

١١ ـ شرف الأبواني (بين ١٢٩٠ ـ ١٣٢٠م)



خزاف مصري من العصر المملوكي يعتقد كذلك بأنه مسيحي. ثمة ٣٥ كسرة خزفية على الأقل تحمل اسمه. حسب محمد مصطفى فالأبواني يعود إلى قرية أبوان بالقرب من بهنسا. كان يعمل في مدينة القاهرة بين السنوات ١٢٩٠ ـ ١٣٢٠م. هل كان يا ترى مسيحياً أم مسلماً؟ لا يقطع الباحثون بشيء حول الموضوع. أحد توقيعاته، (شرف الدين) وليس (شرف) وحدها، حملت بعض الباحثين إلى الظن بأنه مسلم. أليس أمراً مثيراً وجميلاً أن لا يهدينا

(١٠) Op. cit., (Soustiel), p.114.

(١١) هل كانت التوقيعات على القطع الفنية نادرة بالفعل في ذلك الوقت؟

(١٢) Helen Philon: Islamic Art (catalogue), p.35.

أسلوب القطع الفنية إلى معرفة الديانة التي يعتنقها الفنان؟ في ذلك توكيد للأفكار التي كنا نقولها في هذا الكتاب.

إننا نلاحظ أن الأعمال الموقعة هذه تتابع أسلوباً صار علامة فارقة للفن في البلاد الإسلامية. لا يغير من أمر هذا التشابه الأسلوبي أن المبخرة مكرّسة لاستخدام محض كنسي، ديني بينما الأطباق مكرسة لأغراض محض دنيوية.

خلاصة

ساهم المسيحيون العرب في تشكيل ونمو بعض الوجهات الجمالية في الفن المسمى لدى الباحثين بالفن الإسلامي.

في يقين كاتب البحث الحالي أن مصطلح (فن إسلامي) لا يعبّر، إلا جزئياً وبشكل ملتوٍ، عن فن مهمومٍ بالتعبير عن تعاليم الديانة الإسلامية عبر القنوات الفنية. وهو ليس حال المصطلح (الفنِ المسيحي) المعبر عن أفكار دينية عبر التمثيلات التشكيلية. الفن الإسلامي مصطلح شبه محايد كما يُستخدم لدى الباحثين اليوم. هذه الوجهة فيه، يُضاف إليها تنوع الطوائف والديانات الداخلة في نطاق الحضارة الإسلامية سمح بمساهمة الجمع الجميع في تكوين اقتصاديات وعلوم وفنون تلك الحضارة العربية ـ الإسلامية.

لقد ساهم المسيحيون العرب بادئ ذي بدء بتطوير الحرف اليدوية في الإسلام. لقد علمنا أن العمل اليدوي يقع في أصل أي فن من الفنون. وعلمنا أن المسيحيين العرب وأسلافهم في المنطقة كانوا يبرعون في إتقان فنون الكيمياء الداخلة في تكوين الألوان (وبالتالي الحاجيات الفنية) وفنون الترجيج والنسيج والصباغة وغير ذلك مما هو في الحقيقة جزء جوهري مما سنسميه لاحقاً بالفن الإسلامي.

نظرياً ساهموا بتطوير الفن الأيقوني والرسم الديني عبر مجموعة جوهرية من البحوث التي ما زلنا نحتفظ ببعضها اليوم بلغتها المكتوبة بها، العربية. إن تاريخ الفن الديني، المسيحي، يدين لمسيحيينا بإنجازين جوهريين: الأول تطبيقي هو محاولتهم رسم قصص الكتاب المقدس في (دورا ـ أوربوس) أو صالحية الفرات في الجمهورية السورية حالياً. هذه المحاولة ربما تكون الأولى في تاريخ الفن. والثاني نظري عبر رسائل القديس حنا الدمشقي و كتاب

ثاوذورس أبي قرة، أسقف حران، المعنون (ميمر في إكرام الأيقونات) في الدفاع عن فن التصوير، عن التشخيصية في وقت مبكر من التاريخ.

عملياً ساهموا بدفع فن الصورة، التمثيل بالصورة المرئية، عبر جهد كان يسعى إلى الاستفادة من التصوير في ترسيخ القناعات الدينية لدى أتباع الكنيسة. هذا الجهد سيساهم، بشكل غير مباشر، في توطين الصورة في الوعي الثقافي الذي يشكلون هم جزءاً منه.

المراجع

مراجع البحث (الأجنبية والعربية)

A. Melikian Chirvani: **Islamic Metalwork from the Iranian Word, 8th-18th Century,** Ed. Her majesty's stationery Office, London 1982.

A.R. al-Ansary: **Qaryat al-Fau, a Portrait of Pre-Islamic Civilisation in Saudi Arabia,** èdition bilingue anglais-arabe, Ed. University of Riyadh 1982.

Alois Riegl: **Question de style, fondements d'une histoire de l'ornementation,** trad. de l'allemand par Henri-Alexis Baatsch et Françoise Rolland, prèf. de Hubert Damisch, Ed. Hazan, Paris 1992) d'aprè l'èdition de 1893).

Andrè Grabar: **Le premier art chrètien,** Ed. Gallimard, Paris 1966.

Andrè Grabar: **Les voies de la crèation en iconographie chrètienne,** Ed. Flammarion, Paris 1944) èdition de poche.

Andrè Parrot: **Assur,** Ed. Gallimard, Paris 1965

Bishr Farès: **Philosophie et Jurisprudence Illustrèes par les Arabes,** extrait des Mèlanges Louis Massignon, Institut Français de Damas, 1957.

Blochet: **Les peintures des manuscrits orientaux de la Bibliothèque Nationale,** Paris 1914-1920.

C.H. becker: **Christliche Polemik und islamische Dogmenbildung,** Zeitschrift fir Assyriologic 26 (1912), pp. 175-195.

Christian Desroches Noblecourt: **Ramsès II, la vèritable histoire,** Ed. Pagmalion (Livre de Poche), Paris.

Christine Chaillot: **Rôle des images et vènèration des icônes dans les èglises orthodoxes orientales,** Ed. Dialogue entre orthodoxes, Genève, 1993.

Dalton: **Byzantine Art and Architecture,** Oxford 1919.

Daniel Rousseau: **L'icone, splendeur de ton visage,** Ed. Desclèe de Brouwer, Paris 1982.

Daniel Schlumberger: **L'Orient hellènisè,** Ed. Albin Michel, Paris 1970.

David Piper: **L'amour de la peinture,** Ed. Mondo, Lausanne, 1987.

Du mesnil du Buisson: **Les peintures de la synagogue de Doura-Europos,** 245-256 ap. Pontificio Instituto Biblico, Rome 1939.

Eble to Damascus; **art and archaeology of ancient Syria,** an exhibition from the directorate-general of antiquities and museum syrian arab republic, Edited by Harvey Weiss, Ed. Smithsonian Institution, Washonton 1985.

Edward Hutton: **The Story of Ravenna,** Ed. Kraus Reprint, Nendeln-Liechtenstein, deuxième èdition (printed in Switzerland), 1971.

Ernst Diez: **L'art de l'Islam,** Ed. Petite Bibliothèque Payot, Paris, sans date

Gaston Wiet: **L'Islam et l'art musulman,** vol. 2, p. 133 dans L'Art et l'Homme, 3 vol., publié sous la direction de Renè Huyghe, Ed. Librairie Larousse, Paris 1958.

Guy Annequin: **La peinture musulmane, dans Histoire universelle de la peinture,** Ed. Famot, Genève 1980.

Helen Philon: **Islamic Art:** Benaki Museum, Athène, novembre 1980

Nina Pigoulevskaja: **Les villes de l'Etat iranien aux èpoques parthe et sassanide,** en français, 1963.

Nordhagen, P.J.: **dans Dictionary of Art** Vol, 26, p. 32-3.

Oleg Grabar: **Book Reviews,** dans Ars Orientalis, vol.111, 1959.

Oleg Grabar: **Penser l'art islamique,** Ed. Albin Michel, Paris 1996.

Oleg Grabar: **Umayyad Dome of the Rock in Jerusalem,** dans Ars Orientalis pp. 33-62, vol. III, 1959.

P. Peeters: La date du martyre de st. Simèon archevèque de Seleucie-Ctèsiphon, AB, vol. 56, fasc 1-2, 1838, p. 128.

Pauline Donceel-Voûte: **Les pavements des èglises byzantines de Syrie et du Liban,** Ed. Louvain-le-neuve, dèpartement d'archèologie et d'histoire de l'art, Belgique 1988. tome 1.

Primera catedra de filologia griega- facultad de F. Y. L. universidad de Barcelona-seccion de filologia griega y bizantinistica del C.S. de I.C.: SKYLLITZES MATRITENSIS, tomo 1, reproducciones y miniatuas, por SEBASTIAN CIRAC ESTOPAÑAN, Barcelona-Madrid 1965.

Richard Ettinghausen: **La peinture arabe,** Ed. Skira, Genève, 1977.

Richard Ettinghausen and Oleg Grabar: **The Art and Architecture of Islam,** Ed. Yale University Press 1987.

Robert Irwin: **Le monde islamique,** Ed. Flammarion, Paris 1977.

Roman Ghirshman: **Pers; proto-iraniens, Mèdes,** Achèmènides, Ed. Gallimard 1963.

Seyrig: Palmyra and the East, Jour. of Rom. Stud., 1950.

Shaker LAIBI: **L'art islamique, approche sociologique de l'anonymat de l'artiste,** thèse de doctorat, Lau sanne 200.

Sultan, **Shah and Great Mughal;** (catalogue). The National Museum, Copenhagen 1996.

T.F.C. BLAGG: **dans Dictionary of Art,** Vol, 2. p.227.

Théodore Abuqurra: **Traité du culte des icônes,** en arabe, introduction et texte critique par le Père Dr. Ignace DICK, Ed. Librairie Saint-Paul (Liban), Patrimoine Arabe Chrétienne (couvent St. Michel, Liban) et Pontificio Istituto Orientale (Rome) 1986, p.v.

Virgil Cândea, **introduction pour le catalogue Lumière de l'Orient chrétien,** icônes de la collection Abou Adel, Musée d'art et d'histoire, Genève 1997.

Zosimus: **Histoire nouvelle/ Zosime,** texte établi et trad. Par François Paschoud, Ed. Les Belles Lettres, Paris 1971-1989.

العربية:

أبو الحسن علي بن محمد المعروف بالشابشتي المتوفى سنة ٣٨٨ هـ (٩٩٨ م): **الديارات**، تحقيق: كوركيس عواد. دار الرائد العربي، بيروت، ط٣ سنة ١٩٨٦.

أحسان عباس د.: **العرب في صقلية**، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٧٥.

إخوان الصفا: **الرسائل**، دار بيروت ودار صادر ١٩٥٧ ج٣.

إدمون رباط د.: **المسيحيون في الشرق قبل الإسلام، نظرة سريعة**، بحث منشور في كتاب فكتور سحاب المعنون (من يحمي المسيحيين العرب)، دار الوحدة، بيروت، ١٩٨٦.

أسامة بن منقذ: **كتاب الاعتبار**، حرّره فيليب حتي، الدار المتحدة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨١.

أيقونات ملكية: كاتلوغ معرض نظمه متحف نيقولا إبراهيم سرسق من ١٦ أيار إلى ١٥ حزيران ١٩٦٩.

ابن أبي أصيبعة: **طبقات الأطباء**، دار الثقافة، بيروت، ط٣ سنة ١٩٨١.

ابن النديم: **الفهرست**، طبعة إيران، من دون تاريخ.

ابن رشد: **تلخيص كتاب الشعر**، تحقيق الدكتور تشارلس بتروورث والدكتور أحمد عبد المجيد هريدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٢.

ابن سينا :**فن الشعر من كتاب الشعر ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو**، تحقيق عبد الرحمن بدوي، ط٢، دار الثقافة، بيروت١٩٧٣.

ابو الفرج جمال الدين ابن العبري: **تاريخ الزمان**، نقله إلى العربية الأب إسحق أرملة، دار المشرق، بيروت، ١٩٨٦.

الأزرقي: **تاريخ مكة**، مدريد، دون تاريخ.

أبو صالح الألفي: **الفن الإسلامي**، أصوله، فلسفته، مدارسه. دار المعارف ـ لبنان، الطبعة الثانية من دون تاريخ.

الإمام النووي الدمشقي: **رياض الصالحين**، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ١٩٨٨.

السيد طه السيد أبو سديرة: **الحرف والصناعات في مصر الإسلامية**، منذ الفتح العربي حتى نهاية العصر الفاطمي ٦٤١ - ١١٧١م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩١.

الفارابي: **رسالة في قوانين صناعة الشعراء ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو**، تحقيق عبد الرحمن بدوي، ط٢، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٣.

الكوكباني: **حدائق النمّام فيما يتعلق بالحمّام**، الدار اليمنية، بيروت ١٩٨٦.

المقدسي: **أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم**، طبعة ليدن المعاد طبعها لدى مكتبة خياط في بيروت من دون تاريخ.

المقريزي: **كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار**، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، دون تاريخ، مجلد ٢.

المقريزي: **تاريخ الأقباط المعروف بالقول الإبريزي للعلامة المقريزي لتقي الدين المقريزي**، دراسة وتحقيق الدكتور عبد المجيد دياب، دار الفضيلة، القاهرة ١٩٩٨.

الواقدي: **فتوح الشام**، دار الجيل، بيروت دون تاريخ.

ثاوذورس أبي قرة: **ميمر في إكرام الأيقونات**، بتحقيق الأب الدكتور إغناطيوس ديك، الناشر: المكتبة البولسية، جونيه والمعهد البابوي الشرقي، روما، ١٩٨٦.

ثروت عكاشة: **التصوير الإسلامي، الديني والعربي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٧

ثروت عكاشة: **فن الواسطي**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٤.

جلال الدين السيوطي: **نزهة المتأمل والمرشد المتأهل في الخطيب والمتزوج**، تحقيق: الدكتور محمد التونجي، دار أمواج، بيروت، ط٢ سنة ١٩٨٩.

حسن الباشا: **فنون التصوير الإسلامي في مصر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٤.

رينيه ديسو: **العرب في سوريا قبل الإسلام**، ترجمة عبد الحميد الدواخلي، دار الحداثة، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨٥.

سمير عبده: **المسيحيون السوريون خلال ألفي عام**، منشورات علاء الدين، دمشق ٢٠٠٠.

سيريل مانجو: **العمارة البيزنطية**، ترجمة رندة فؤاد قاقيش، دار مشرق-مغرب، دمشق، ط١ - ١٩٩٩.

عبد الرحيم غالب د.: **موسوعة العمارة الإسلامية**، جروس برس، بيروت، ط١ سنة ١٩٨٨.

عبد القاهر الجرجاني: **أسرار البلاغة**، تحقيق هـ. ريتر، دار المسيرة ، بيروت ١٩٨٣.

عدنان البني د.: **تدمر والتدمريون**، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٧٨.

عفيف بهنسي د.: **الفن الإسلامي**، دار طلاس، دمشق ١٩٨٦.

عيسى السلمان د.: **الواسطي**، يحيى بن محمود بن يحيى، رسام وخطاط ومذهب ومزخرف، وزارة الإعلام العراقية، سنة ١٩٧٢.

غريغوريوس الملطي المعروف بابن العبري المتوفى سنة ٦٨٥هـ: **تاريخ مختصر الدول**، مؤسسة نشر منابع الثقافة الإسلامية، قم/ ايران، من دون تاريخ.

فكتور سحاب: **العرب وتاريخ المسألة المسيحية**، دار الوحدة بيروت ١٩٨٦.

في الفن والثقافة القبطية، تحرير هـ. هونديلينك، دار شهدي للنشر، القاهرة، ١٩٩١.

قوانين بلاد ما بين النهرين، عرّبها عن السومرية والأكادية الدكتور عيد مرعي، دار الينابيع، دمشق، ١٩٩٥.

ياقوت الحموي: **معجم الأدباء**، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، ١٩٩١ ج٤.

يحيى بن سعيد الأنطاكي: **تاريخ الأنطاكي المعروف بصلة تاريخ أوتيخا**، حققه وصنع فهارسه د. عمر عبد السلام تدمري، جروس برس، طرابلس/لبنان، ١٩٩٠.

فهرس الأعلام

أ

آمين، دافيد ٨٤
إبراهيم الناسخ ٨٤
إبراهيم النصراني ١٦٣
ابن أبي أصيبعة ٤٧، ٤٨
ابن تيمية ٨٦
ابن جبير ٢٩
ابن رشد ٢٢
ابن سينا ٢٢
ابن طولون ١٦٥
ابن عباس ٥٤
ابن العبري ٤٨، ٦٠، ١١٧، ١١٨، ١٥٥
ابن النديم ١٦٦
ابن نصر ١٦٦
أبو البركات بن كبر ٧٤، ٧٥
أبو بشر متى ٨٦
أبو شامة ٦٠
أبو الفدا ٥٩
أبولودور الدمشقي ١٢٥
أبو القاسم مسلم بن الدهان ٢١
أبو يوسف، بهنام بن موسى بن يوسف الموصلي ١٦٤
أبي قرة، ثاونورس ٥٢، ٥٣، ٥٤، ٧٥، ١٥٥، ١٧٠
إتنغهاوزن ٣٦، ٣٧، ٤٠، ٩٤، ١١٨
إخون الصفا ٢٣، ٥٨
أرسطو ١٥٠
أرنولد، توماس ٣٧، ١٢٧، ١٣٩
أروين، روبرت ١٢٨
إستوبانيان، سيباستيان سيراك ٣٢
إسحق بن حنين ١٤٩
أنتيموس ١٧، ٩٥
انسطاس الرومي ٨٤
الأنصاري، عبد الرحمن ٥٧
الأنطاكي، يحيى بن سعيد ٥٦
أنيسيا، جوليانا ٣٦، ٣٨
أوريميوس ١٥
إيسيدور ١٧، ٩٥
إيلي بن صموئيل ١٥
إيليتس ٦٧
الأيوبي، صلاح الدين ٥٩

ب

بابايوانو، كوستاس ٤٧
بابودوبولس ١٥
بارثيليوس ٩١
بارصباغي، شمعون ١٤٣
بارو، أندريه ١٣١، ١٥٩
بختيشوع ٤٨
بروتوسباثاريو ١٠٢
بلاتينا، كابيلا ٤٥
البلرمي، يوجين ٤٣
البني، عدنان ١٨
بهنسي، عفيف ١٦١
بوسي (النسطوري) ١٤٥
البيطار ١٦٦

بيغولومنسكايا ١٤٢

ت

ترالس ١٧

ج

جابر بن حيان ١٥١
الجاثليق ٥٠
الجرجاني، عبد القاهر ٢٣
جرجيس بن حنانيا ٩١
جستنيان (الأمبراطور) ١٧، ٩٥

ح

الحراني، أبو قرة ٢٧
الحراني، قرة بن تميطا ١٦٦
الحمصي، نعمة ناصر ٩١
حمورابي ٦٩، ١٢٦
حنا الدمشقي ٢٧، ١٥٥، ١٦٩
حنا القدسي ٩١
حنين بن إسحق ٤١، ٤٧، ٤٨، ١٤٩

د

دارا (الملك) ١٣٣
دليل بن يعقوب النصراني ١٦٤
دونسييل فوت، بولين ١٢، ١٦، ١٧
دي فيار، مونديه ٤٥
ديك، إغناطيوس ٥٢، ٦٠
ديمتريوس ٨٧
ديوسقريدس ٣٦

ر

رابولا (الراهب) ١٤٧
رمسيس الثاني ١٣٤
روفينوس ١٧
رومانوس (الأمبراطور) ٥٢
رونكاليا، مارتينيانو ١٥٤

ز

زنوبيوس ١٧

س

ستراوكيوس، ابن زاداس ١٥
سلفسترس الأنطاكي ٩١
السلمان، عيسى ٢٩، ١١٣
سيريغ ١٨

ش

الشابشتي، أبو الحسن علي بن محمد ٥٥
شرف الأبواني ١٦٧
الشريف الإدريسي ٤٣
شكر الله بن يواكيم بن زلعوم ٩١
شلومبرجيه ١٢، ١٨، ٦٤، ٦٧، ٦٩

ص

الصالح أيوب (الملك) ١٦١

ع

عباس، إحسان ٤٣
عبد الملك النصراني ١٦٤
عبدة، سمير ٢٨
عجميان، سيلفيا ٨٩
عجيمي، بطرس ٩١

غ

غازي بن عبد الرحمن ٣١
غرابر، ألن ١٨
غرابر، أوليغ ٢٦، ٢٨، ٤٥، ٦٩، ٧٠، ١٦٤
غرابر، أندريه ١٢، ٣٨، ٦٤
غيبون ١٥٤
غيرلانداجو، دومينيكو ١٢٤

ف

الفارابي ٢٢
فارس، بشر ١٦٤
الفراهيدي ١٤٩
فوكو ١٥

ق

القدسي، ميخائيل مهنا ٩١

القدسي، نقولا تيودورروس ٩٢
القدسي، يوحنا صليبا ٩٢
قرياقوس (الشماس) ١٦
قسطنطين بن جرمانوس ١٥، ١٢٥
قسطنطين الخامس (الأمبراطور) ١٥٣
قورلس الإسكندري ١٤٧

ك

كاترين (القديسة) ٤٧
كسرى الثاني (الملك) ١٤٦
كلاوس، بول ١٥١
كوستاس بابايوانو ١٢١
كوشتازاده (المستشار) ١٤٥
كيرللس الدمشقي ٩١

ل

لوروا، جول ٧٤، ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٨٠، ٨٣
لويس (القديس) ١٦١
ليفيك (المؤرخ) ٤٠
ليون (الأمبراطور) ٢٧، ١٥٥

م

المأمون ١٠٨، ١٠٩
ماكسيموس (الراهب) ١٦
مانكو، مارلياموندليل ١٤٨
المتوكل (الخليفة) ١٤٩
محمد بن الزين ١٦١
مصطفى، محمد ١٦٧
المقدسي ٥٨
المقريزي ٥٥، ٥٦، ٧٤، ٨٦، ١٥٤، ١٦٥
منصور بن منصور ٢٧
موريهات، ماري ١٨
موسى بن أسطفان ٩١
ميخائيل الحموي ٩١
ميخائيل الدمشقي ٩١
ميخائيل كردلي ٩١

ن

نسطوريوس (البطريرك) ١٤١، ١٤٢
نصر الله (المونسنيور) ٤٠
نعمة الله المصور ٨٨، ٩١
نيقولا الحرصاليمي ٩١
نيكانور ٦٣

و

الواقدي ٢٦

ي

ياقوت الحموي ٥٨
يحيى بن ماسويه ١٤٩
يزدين (الملك) ١٤٦
يُصاف بن سويدان ٩١
يعقوب بن إسحاق ١٦٣
يوحنا الأرمني ٨٤
يوحنا (المهندس) ١٧
يوحنا بن زكريا ٧٤
يوحنا الراهب ١٦٦
يوسف المصور (الأب) ٩١

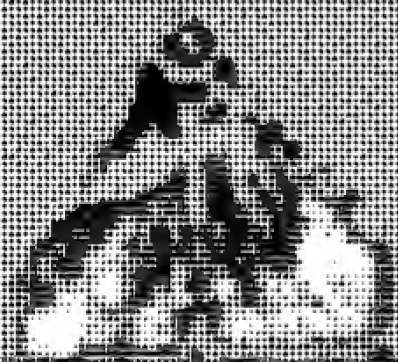
شاكر لعيبي

الفن الإسلامي والمسيحية العربية



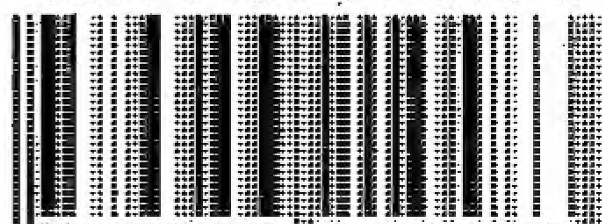
ثمة غموض شديد لدى القراء العرب اليوم عن الدولة البيزنطية ورعاياها الذين أسماهم التاريخ الإسلامي الروم. هؤلاء الذين عاصروا الدولة الإسلامية الفتية آنذاك. فبعد أن حققت الدولة الأموية انتصارات عسكرية كاسحة على الروم (أي البيزنطيين) [illegible] معظم الأراضي السورية. وظل تاريخنا يتحدث عن انتصارات عسكرية وسياسية، لكنه تناسى تماماً أن يحدثنا عن الثقافة التي كانت سائدة في بلاد الشام آنذاك.

في هذا الكتاب يزيح المؤلف شاكر لعيبي الستار عن [illegible] ناسفاً الوهم التقليدي حول أن الفن الإسلامي تقليد للفن البيزنطي، [illegible] بين دولتين وحضارتين، معتبراً أن سكان سورية والعراق الآراميين أو العرب المسيحيين من الحرفيين: الصاغة، الخطاطين، النحاتين، المعماريين، العراقيين، النجارين، هم الذين ساهموا في تطوير كل من الفنين البيزنطي والإسلامي، عبر كشف أسرار مخطوطة محفوظة في المكتبة الوطنية في مدريد بإسبانيا تنطوي على منمنمات هي من صنع فنانين مسيحيين عرب.









ISBN 9953-21-048-9
9 789953 210483